آليات القص في ألف ليلة وليلة

د. محمد نجيب التلاوي
كلية الإنسانيات بجامعة قطر

المدخل

(قراءة جديدة لنص قديم) :

على الرغم من اليقين الثابت من أن مسافة ما بيننا وبين (الليالي) تؤطر حكاياتها في عرف الماضي، إلا أن الماضي يتجدد بفعل القراءة الإيجابية التي تعيد الاكتشاف ، وتحول السكون إلى حركة، والحركة إلى فعل وانفعال وحياة ...، ويصبح ماضى (الليالي) - مع قراءة جديدة - معاصراً . ويخطىء من يظن أن النصوص التراثية قديمة، وأن سماعها يثير في أذهاننا الماضي فقط؛ لأن هذه النصوص حية، وهي جزء من تركيبنا الفكري الچيولوچي ، ومن ثم فهي معنا في حاضرنا ومستقبلنا، وفعل القراءة يبعث فيها حيوية ونشاطاً، ويلبسها منظوراً دلالياً فعّالاً عندما نسقط عليها ضوءاً من منظور نقدي معاصر، ثم إن النصوص الأدبية لا ينسخ بعضها بعضاً ، ولذلك يحتفظ كل نص تراثي بمذاقه وقوامه الخاص، وأخيراً نلاحظ أن اعتماد النص التراثي على اللغة ذات النظام الاتصالي ترتفع به فوق نسبية التقسيمات الزمنية، ومن ثم فالرسالة التراثية - بصفة عامة - تعتمد على البعد الاستعاري للنص تبعاً لثقافة القارىء، وانتمائه الفكري، ولاسيما أن البعد الرامز لنص (الليالي) صالح للتأويل والاكتشاف لتراثه، وإن توقف الأمر على قدرة أو قدرات القارىء/ الناقد.

وإذا كانت القراءة نوعاً من التنشيط النفسي والشعوري... فهي قبل هذا تعد نوعاً من التثقيف والمعرفة، والقراءة الجديدة - هنا - لألف ليلة وليلة ليست قراءة استهلاكية لنص ارتاده العوام قبل الخواص سعياً وراء التعجب، وبدافع مفعول خارجي يحفز على التصور الطوباوي ، وإنما نسعى في قراءتنا النقدية الجديدة إلى الارتفاع لمستوى نص إبداعي يعكس چيولوچية ثقافة المنطقة العربية في فترة محددة، وهي قراءة طموحة

تسعى لإعادة التنظيم وسبر غور النص أملاً في استخلاص الخصوصية البنائية لآليات القص في (ألف ليلة وليلة) ، وذلك بالتحرك من فهم الدلالة إلى آلية البناء، ولذلك فالقراءة تمثل علاقة المعنى بالشكل - علاقة امتزاج - لتكسب البناء التقليدي لحكايات (الليالي) معنى، وتكسب المعنى بناء، لنرتفع فوق الثنائيات النقدية - كالشكل والمضمون -.

ولأن النص التراثي هنا هو حكايات (ألف ليلة وليلة) فالأمر يختلف، لأننا أمام نص صنع خلوده بنفسه، وبإمكاناته القصصية وآلياته..، وصفة الخلود نعني بها ما يعيش في الذاكرة البشرية إلى ما لا نهاية..، وهي صفة تشير - مسبقاً - إلى إمكانات متميزة وكامنة في عمق بناء (الليالي)، قال (دوميزيل G.Dumezil) : "الكائن المعد لأن يصبح بطلاً ، يولد بزوائد وحشية" [1] ، وهذه الزوائد الوحشية هي سبيل التميز، والكشف عن أسباب التميز هو أبرز أهداف دراستنا وقراءتنا الجديدة لنص تراثي قديم هو حكايات (ألف ليلة وليلة). وحركية الحكي تزداد حرية مع الفضاء التخيلي المفتوح لنص (الليالي) ، وفي زمنية غير محددة، وهو أمر يساعد على تجديد البعد الرامز لحكايات (الليالي)، ومن ثم فنحن في حل من تقييد النص بالماضي فقط، لأن إحكام النظرة الأرسطية التقليدية غير قائم هنا لأنها نظرة ترتبط بفهمنا للمعقول واللا معقول بما ينسجم مع الترتيب القائم (ماهو مؤكد سلفاً) كاتفاق عام. والقراءة هنا ذاتية ارتبطت باستثمار التنظير النقدي الجديد لإحصاء آليات القص لحكايات (ألف ليلة وليلة) من خلال البعد الدلالي للحكايات نفسها، لنرتفع بالنص فوق حدود الصوغ السطحي، والفهم السطحي الذي يكتفى بتتبع الحدث والأحداث، ولأن "تقنية الكتابة لا يمكن أن تُفهم إذا تجاهلنا التصورات التي تؤسسها" [2] . وهذه التصورات المؤسسة لحكايات (الليالي) هي المحققة لقدرة النص الاستقلالية، ولذلك فمن حقها علينا أن ندرسها لذاتها في النص أولاً، ثم إنه لمن الإنصاف أن نقدم هذه الآليات للمعاصرين لنحدد الكيفية المثلى للإفادة منها عند المعاصرين، وهذا الهدف قد يفسر لنا - بعد ذلك- لماذا شكلت حكايات (الليالي) نقطة الارتكاز للانطلاق الإبداعي عند أشهر كتاب الفن القصصي العربي والعالمي - على حد سواء -.

يقول د.محسن الموسوى :" إن هذه الحكايات - الليالي - تبدو للروائي الحديث والناقد المتخصص ينابيع الفن القصصي؛ لأنها تمتلك مواصفات ومزايا لابد أن يراجعها باستمرار قبل أن يواجه مشكلة الكتابة"[٣]، ولذلك وجدنا جملة من القصاصين يعترفون بفضل (ألف ليلة وليلة) ، ونذكر منهم على سبيل المثال : (فورستر) الذي يعترف بأن الليالي تمتلك مقومات الإبداع الفني، وأن (شهر زاد) تمكنت من البقاء والخلود، لأنها جعلت الملك يتعجب باستمرار...[٤] . أما (هانت) فقال : " كلما نبصر الليالي العربية تُسلط أضواء على أفكارنا، وكأنهن طلمسان ترصعه المجوهرات، ونتوهم أن علينا أن نفتح الكتاب لتنتشر أمامنا علبة المجوهرات ، وتحيطنا بعزلة في حديقة"[٥]، و(موليير) يتمنى لو أزاح الله (الليالي) من ذاكرته ليعيد قراءتها باستمتاع زائد كما قرأها أول مرة . أما على المستوى العربي فسنجد أكثر الروائيين العرب كانت علاقتهم بـ(ألف ليلة وليلة) وطيدة ، لأنها فتّقت شرنقة الإبداع ، وربما للمرة الأولى كما يعترف (إدوار الخراط) [٦] بأن (الليالي) أدخلته بقراءتها الأولى إلى عالم مليء بالعجائب والقصور والغناء والجواري .. ولم يخرج منه . . .

ولو أشرنا لبعض الأعمال الروائية التي تأثرت بـ(ألف ليلة وليلة) لأدركنا (القوة المائزة) لإمكانات القص التي استثمرها روائيو العصر الحديث " ولو أننا أعدنا البحث في بدايات فن القص العربي في العصر الحديث، لاكتشفنا وجود تيار يمتد من تراثنا العربي امتداداً طبيعياً ، فالأعمال التي تأثرت بألف ليلة وليلة بدأت بـ(كنوز سليمان) ليوسف جريس ١٩٢٦، ثم برواية (أحلام شهر زاد) [٧] لطه حسين، ثم بـ(المدينة المسحورة) [٨] لسيد قطب ، ثم (ألف ليلة الجديدة) [٩] لعبدالرحمن الخميسي ١٩٤٨، و (القصر المسحور) للحكيم وطه حسين ١٩٤٧"[١٠].

ومع سبعينيات هذا القرن بدأ هذا التيار في التمدد والتشعب فجاءت (ملحمة الحرافيش/ وليالي ألف ليلة) لنجيب محفوظ، و(مالك الحزين) لأصلان، و(الحوات والقصر) للطاهر وطار الجزائري، فضلاً عن محاولات أُخر عند (عبده جبير/ محمد جبريل/ طه وادي/ ومؤنس الرزاز الأردني ..)[١١]. وإذا أضفنا إلى ذلك أن (ألف ليلة

وليلة) "طبعت أكثر من ثلاثين طبعة مختلفة في فرنسا وإنجلترا في القرن الثامن عشر وحده، وأنها نُشرت نحو ثلاثمئة مرة في لغات أوربا الغربية "[١٢] أمكننا أن ندرك الأهمية القصوى لألف ليلة وليلة، وهي أهمية أغرت كثيراً من الشعوب بادعاء ملكيتها ، مما جعل نسبة (الليالي) لشعب بعينه من القضايا الشائكة ، وإن كان الصوغ العربي قد أكسبها نوعاً من التآلف على الرغم من الأبعاد (الهندية/ الفارسية/ البغدادية/ البصرية / القاهرية / الدمشقية).

وقد لا نبالغ إن قلنا مع آخرين : إن الحكاية الإطارية - النص المؤسس - تمثل انطلاقة أسطورية تحولت عن طريق الوعي الشعبي إلى طريقة شعبية لإدراك الواقع ... ثم حمّلها الشعب - في مرحلة لاحقة - أحاسيسه ومشاعره المكبوتة ، فاكتسبت (ألف ليلة وليلة) كساء شعبياً ورمزياً ... ، وحمل معه أصداء مجتمعات عربية (بصرية / بغدادية / دمشقية / قاهرية). إن نصاً تراثيا بهذا الانتشار والتأثير، لابد أن يمتلك قدراً متميزاً من آليات القص وإمكاناته، والغريب أننا لم نقع - حتى الآن [١٣] - على دراسة عنيت بإبرز آليات القص في (الليالي) ، ولذلك كانت غاية هذه الدراسة سد ثغرة لم تسد بعد للكشف عن آليات القص في (الليالي) بحجمها الطبيعي بعيداً عن المشابهات والموازنات أو المقارنات المعاصرة لآليات القص الفني المعاصر . وهذه القراءة الاستعادية تسعى لهدم حاجز الوهم والفرقة بين النص التراثي والقارىء المعاصر ، ولاسيما أن مثل هذه النصوص مازالت تتنفس وتحيا . ولنبدأ القراءة من النص المؤسس ، من الحكاية الإطارية ، ولو قلنا إن :

شهريار = ملك دموي

وشهرزاد = زوجة تهرب من الحكم بالإعدام

فهذا لا يكفي، وعلينا أن نزيد تفصيلات دالة ونقول إن :

شهريار = ملك + حالة نفسية + سلطة مطلقة .

وشهرزاد = أنثى ذات جمال ودلال + علم + ذكاء .

ومن هنا نضع أيدينا على حقيقة الصراع بينهما ، وحجم الصراع الداخلي المزمن ، لأنه صراع بين: الحياة والموت. فـ(شهريار) بدمويته يزمع على القتل الذي اعتاده، و(شهرزاد) تقبل التحدي لتقاوم دمويته، وظاهر الصراع ضعيف لأن القوتين غيرمتكافئتين ، إلاّ أن القراءة المتأنية ستكشف لنا مبكراً عن صراع قوي ومواجهة عنيفة، لأن (شهرزاد) تسلحت بأسلحة نفّاذة مؤثرة (جمال/علم/ذكاء) فعطلت فاعلية القوة الغاشمة، واستطاعت بذكائها وعلمها وجمالها أن تمدد حياتها ، وتخفف عن أبيها المهموم أحزانه وعن بنات جنسها خوفهم من الموت ، قالت (شهرزاد) لأبيها : " مالي أراك متغيراً حاملاً الهم والأحزان وقد قال بعضهم في المعنى شعراً :

قل لمن يحمل هما إن هماً لا يدوم

مثل ما يفني السرور هكذا تفنى الهموم

فلما سمع الوزير من ابنته هذا الكلام حكى لها ما جرى من الأول إلى الآخر مع الملك، فقالت له : بالله يا أبت زوّجني هذا الملك ، فإما أن أعيش ، وإما أن أكون فداء لبنات المسلمين، وسبباً لخلاصهن من بين يديه . وتزوجت الفتاة من الملك " [١٤]. وكانت (شهرزاد) قد قرأت الكتب والتواريخ ، وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضين، قيل إنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والشعراء" [١٥] ويبدو أن ثقتها في هذه المؤهلات والملكات والقراءات قد دفعها لقبول التحدي في مملكة سادها الخضوع الظاهر، والاحتجاج المكبوت أمام نظام حكم قدري وكأنه ليس من شأن البشر مقاومته بداية بالوزير ، وانتهاء بضعاف الرعية ، ومن ثم انعدمت المقاومة على المستويين الفردي والجمعي، فتضخم نموذج (الدكتاتور) وأصبح حكماً قدرياً إنساني التنفيذ، وهو أمر يشير إلى استنتاجين عامين في حكايات (الليالي):

الأول : الاختلال الظاهر لموازين القوى المتواجهة في الليالي .

الآخر : النموذج السلطوي مستبد وفردي النزعة .

ومعنى هذا أن (شهريار) قد لوّن مملكته برؤاه ومزاجه السوداوي عندما تبدت لنا العليّة الكامنة لشهريار في لحظات تفكيره لرد الفعل الذي جاء متأخراً ، وإن كانت مساحته قد اتسع صداها بعد زيارة أخيه فانفصمت الأفكار عن العالم الخارجي، وتحولت أزمته إلى أحداث نفسية كانت مادتها الخيانة الزوجية، ولم يُشف القتل الأول غليله فتمدد للانتقام من جنس سقطت عنه كل الأقنعة وتلون عنده بلون الخيانة فقط ".. ثم إن - شهريار- تنكر وخرج متخفياً إلى القصر الذي فيه أخوه، وجلس في الشباك المطل على البستان ساعة من الزمان ، وإذا بالجواري وسيدتهم دخلوا مع العبيد ، وفعلوا كما قال أخوه ، واستمروا كذلك إلى العصر ، فلما رأى الملك شهريار ذلك الأمر طار عقله من رأسه "[١٦] . لقد ولّدت هذه الخيانة مفارقة لم يحتملها (شهريار الملك) وقوام المفارقة الانهزامية التي فرضتها الخيانة الزوجية عليه وهو القوى القادر بسلطانه، فتحولت سلطته برد فعل تأثري إلى قوة انتقامية ، ورؤية سوداوية ترغب في القصاص من جنس المرأة تنفيسا له عن الضغوط الانهزامية للخيانة الزوجية .

ولكن الراوي الشعبي البسيط لم ينزع نحو الداخل ليستثمر هذا التورم الداخلي والتأزم النفسي لإشباع فذلكة (تيار الوعي) كالمعاصرين ، وإنما استجاب لقدراته الشعبية التي يمثلها فتوحد خارجياً مع ظاهر ومظاهر الحياة ليرأب الصدع، وليتجاوز مع (شهريار) وأخيه هذا الموقف المتأزم، قال (شهريار) لأخيه :" قم بنا نسافر إلى حال سبيلنا ، وليس لنا حاجة بالملك حتى ننظر هل جرى لأحد مثلنا أولاً ، فيكون موتنا أفضل من حياتنا، فأجابه لذلك ، ثم إنهما خرجا من باب سري في القصر" [١٧] . وأثمر الخروج عن تمديد حجم خيانة المرأة، وعلى الرغم من رؤيتهما للمرأة التي تخون العفريت ، إلاّ أن هذه الرؤية قد ضمّدت الجراح مؤقتا ولم تشفها ، قالا لبعضهما "إذا كان هذا عفريتا وجرى له أعظم مما جرى لنا فهذا شيء يسلينا" [١٨] إلا أن مسافة التوحد الظاهري مع الواقع ظلت متقطعة ، وما حدث للعفريت غير شاف للملكين، لأن الواقع أصبح متنافراً مع ما نشأ وتعود عليه (شهريار) من قدرة سلطوية لا تعرف إلاّ معنى الطاعة وآلية التنفيذ، وها هو الواقع يتأبى عليه ويطعنه في شرفه ويرى خيانته بنفسه...، وما إن عاد (شهريار) إلى قصره حتى " رمى عنق زوجته، وكذلك أعناق الجواري والعبيد، وصار(الملك شهريار) كلما يأخذ بنتاً بكراً

يزيل بكارتها ويقتلها من ليلتها "[١٩]، وأصبح (شهريار) = ملك + حالة نفسية + قوة غاشمة .

أما القراءة لـ(شهرزاد) فتفرض علينا مسبقاً استبعاد البساطة والسذاجة ، لأننا لسنا أمام راو شعبي ساذج ، بل نحن أمام راوية مثقفة قرأت التاريخ والحكمة وحفظت الأشعار والأمثال ، واتصلت بأخبار السابقين ، ومعنى ذلك أن الوعي الثقافي والفكري متمكن أمكن منها ، ومدد الوعي الثقافي لشهرزاد جسور الثقة التي دفعتها إلى قبول التحدي، وبهذا الحجم الطبيعي لـ(شهرزاد) يمكن تقديم نسق تأويلي مقنع دونما تزيد أو إسقاط . وأول ما يستوقف القارىء لـ(شهرزاد) الراوية ذلك التدفق للحكي المركب والمتداخل لحكايات (الليالي) وما استطاعته (شهرزاد) من بعث للحيرة والترقب وأصبحت (شهرزاد) هي العمود الفقري لحكايات (الليالي) ، وفقراتها هي حكاياتها التي تمددت وانبسطت وسيطرت فهمّشت دور (شهريار الملك) وحجّمته إلى ما وراء قدراته المستبدة، وتحول (شهريار) - بالتقسيم التقليدي - من بطل نام إلى شخصية مسطحة تكتفي بالسماع والالتذاذ بارتشاف العظات والعبر بتبعية مطلقة تحول معها من (فاعل) إلى (مفعول) ، لأن (شهرزاد) انتزعت الفاعلية لنفسها لتحقق انتصاراً محفوفاً بالمخاطر والصعاب لو جفّت منابع الإرواء القصصي لحكيها.

وعندما تلتقط (شهرزاد) مبادرة الحكي، فهذا يعني تحول المحمول الأساسي للنص المؤسس، وقد شكّل هذا بدوره شكلاً أساسياً قياساً بالشكول الحادثة المتفرعة داخل حكايات (الليالي). ويحتفظ (شهريار) بالمحمول الأساسي ويمثل الدافع المخيف والمحفز على تجدد الحاكي وتمديده واستمراريته ، وكأنه من آن لآخر نذير الخطر الذي يتوهج عندما توشك حكاية على الانتهاء (فاعلية المروي عليه). وكثيراً ما نلاحظ في حكايات (الليالي) أن وهج ونذير (المروى عليه - شهريار-) يظهر وسط الحكايات ولاسيما عندما نشعر أن (شهرزاد) تفتقر إلى التصور (الباتورامي) للحكاية ككل مما يدفعها دفعاً إلى الاستطراد المُدد للحكاية بحواديت جزئية تثقل الحكي وتساعد على تداخله الدائري أو تفرعه المورفولوچي الكثيف الذي يشعرنا وكأن الخيال مستهدف لذاته بدافع الارتجال، ونلاحظ هذا بكثرة واضحة مع الحكايات الطويلة مثل (حكاية الملك عمر النعمان وولديه شركان

وضوء المكان[٢٠] وحكاية الملك وقمر الزمان ابن الملك شهرمان[٢١]/ وحكايات السندباد[٢٢] / وحكاية حسن الصائغ البصري[٢٣]..". وهذه سمة ترددت في بعض الحكايات التراثية الأخرى مثل (رسالة الغفران)[٢٤]، ومن ثم فهي سمة خلفّتها طبيعة المنطقة المؤطرة زمانيا ومكانياً وحضارياً بمزاج أهلها[٢٥].. والسؤال الذي يفرض نفسه هنا : لماذا استجاب (شهريار) وتواصل مع حكايات (شهرزاد)؟

أعتقد أن موقف (شهرزاد) الدفاعي المرتبط بقضية حياتها أو موتها هو الذي حفزها لتجييش إمكاناتها الأنثوية ولباقتها وإلقائها وعلمها وذكائها ليصبّ كل هذا على وتر حساس مشدود وبأحاسيس صادقة شكلت إيقاع مشاعرها وحماسها، فانجذب (شهريار) فطريا للحكى الذي أقنع وعيه الداخلي بوسائله المتنوعة .

إلاّ أن بعض الحكايات جفّت منها المشاعر الدلالية بسبب وسيلة عرض أفقية غلبت فيها محفوظاتها خيالها ولاسيما عندما تسلحت (شهرزاد) بالسلطة الوعظية المتمثلة في غلبة الاستشهادات النصية من (الشعر والحكمة...)، حتى إن بعض الحكايات قامت فكرتها على استعراض المحفوظات الشعرية بالدرجة الأولى مثل حكاية (ما حكاه الأصمعي لهارون الرشيد)[٢٦]. ونلاحظ أن ثبات موقع (شهرزاد) الراوية لم يمكنها من تنويع زوايا النظر فتحولت - أحيانا- إلى واعظة، وإن كان ذكاؤها قد خفف حدة الوعظ بقدرتها على التجسيم والتصوير وإيجاد الحوار . وتمددت الغاية الوعظية عند (شهرزاد) حتى شعرنا برغبتها في تثبيت (شهريار) في موقع التوازي المباشر مع أبطال حكاياتها، وكأنها أقصر الطرق التي تساعد (شهريار) على امتصاص أو ارتشاف العظات والعبر، ومن ناحية أخرى فهذا الأمر يفسر لنا سبب احتكار البطولة الفردية لحكايات (الليالي)، ويبدو أن البطولة الفردية هي المميزة لذلك العصر، والمفضلة خيالياً وتاريخياً ولذلك كثرت عنوانات الحكايات المعتمدة على البطولة الفردية نحو (حكاية علاء الدين أبي الشامات/ حكاية نعمة ونعم /حكاية حاتم الطائي/ حكاية اسحق الموصلي/حكايات هارون الرشيد...) ومثل هذه البطولات يَسّرت لـ(شهريار) قطف العظات والعبر من مركز الرجع السلطوي .

وفي نهاية الليالي الألف تعود (شهرزاد) لتظهر في مواجهة مباشرة مع (شهريار) لتعلن عن ثمرة أنوثتها، ونتائج تحديها للملك الدموي ، فتقدم له أبناءه منها، ويعلن الملك (شهريار) عفوه عنها ليكتمل النص المؤسس بحكايته الإطارية تاركاً جُل التفصيلات المورفولوجية لحكايات الليالي وكأنها وسائل الاستشفاء التي أعانت (شهرزاد) على مهمتها حتى نجحت في إعادة (شهريار) إلى ممارسة حياة طبيعية ، ولتعلن عن معادلة الإنجاح : شهر زاد = أنثى ... + علم + ذكاء .ء

وإذا كانت "الوظيفة هي العنصر الضروري لتعريف البنية" كما قال (بينفيست) فإن البحث عن الغاية الوظيفية الكامنة في النص الحكائي لليالي (ألف ليلة وليلة) يمثل عنصراً نقدياً مهماً لهذه القراءة الدلالية الجديدة لنص قديم ، وإن كنت قد سبقت إلى مثل هذه القراءات لنصوص تراثية أخرى غير الليالي[٢٧] ، ويبدو أن تقليدية الحكايات والأساطير وثبات النماذج النمطية بأدوارها (البطل - البطلة - الصراع ...) هي المحفزة لاستبدال النمذجة بالترميز المباشر السهل ، والذي يمكن أن نتصوره - بالنسبة لليالي - في المعادلتين :

- ❑ شهريار " أ " = طيب " ط " + دموي "د "
- ❑ شهرزاد "ب " = أنثى "ث" + علم " ع"

في المعادلة الأولى لو أن أ = ط فقط فهذا يعني اختفاء الحافز ، ونحن هنا نكتفي بإبراز الوظيفية دونما استثمار لدوافع التنظيم الدلالي. ولما جاء الحافز ممثلاً في الخيانة الزوجية للملك القوي ، هنا تولدت المفارقة واكتسب "أ" صفة حادثة لا تتفق مع طبيعته ، ولكن الحافز الطارىء، ووصفية المفارقة المؤلمة جعلته يتمسك بهذه الصفة الطارئة "د" فتحول (اللامتغير) إلى (متغير) . وهذا يذكرنا بالمثل المتداول عند المنظرين للفن القصصي (مات الملك ثم ماتت الملكة) وهو مثال ينقصه الحافز القصصي، وإن احتفظ بالتتابع، أما (مات الملك ثم ماتت الملكة حزناً عليه" فهو مثال يحتفظ بالتتابع السردي، والحافز المبرر للحدث وذلك لإبراز الأدوار الكلية فالجزئية في النص القصصي . والأدوار الكلية في حكايات (ألف ليلة وليلة) تتمثل في تحقق الحافز للنص المؤسس مما ترتب عليه

تحقيق الأدوار الجزئية متمثلة في رصيد النص المؤسس من حكايات حادثة تفرعت عن النص (النص المؤسس) لتمتد لألف ليلة وليلة .

وفي المعادلة الأخرى : ب = ث + ع. نلاحظ أن وظيفية (ب) (شهرزاد) لا تتمثل في كونها (ث) فقط. لأنه لو كانت ب = ث فقط لكان مصيرها كسابقاتها من بنات جنسها. ولو أن ب = ع فقط لمارس (أ) رغبته الدموية، ولكن عندما تحلت "ب" بـ(ث) و(ع) معاً تحقق لها ما أرادت من نجاحات مؤقتة ونجاحات نهائية. ولذلك أضم صوتي إلى بعض النقاد الذين لا تروقهم ترجمة (جالان) الأولى لـ(ألف ليلة وليلة) لأنه ركز على تجسيد (شهر زاد) الأنثى فقط مما صبغ ترجمته برؤية شبقية انعكست على حكايات (الليالي) ، ومن ثم على تصورات الغرب لمنطقة الشرق العربي حتى وقت قريب .

إن معادلة (أ = ط + د) جاءت محملة بصراعها الداخلي المزمن ، وأما معادلة (ب = ث +ع) فهي معادلة تحمل وجهة نظر خاصة محملة بثقة رؤية ذاتية ، أما التفاعل الحقيقي لصراع النص المؤسس فتمثل في لقاء (أ مع ب) حيث شكل لقاؤهما الملفوظ الحكائي للنص المؤسس[٢٨] الذي تولّد عنه الإخبار بحكايات تتابعت تتابع الليالي لتطرق رأس (أ) بمزيد من الحكم والمواعظ - (مادة الاستشفاء) . إن هذه القراءة الدلالية لنص تراثي قديم لتمثل لنا وسيلة اكتشاف ولنتحسس بها طريقنا في (الليالي) لنقتنص ما يزخر به هذا النص من إمكانات قصصية وآليات فنية يمكن أن يفيد منها القاص المعاصر، وهذا الطموح نتطلع إليه عندما ننتقل الآن من القراءة الدلالية إلى البحث عن آليات القص في حكايات (ألف ليلة وليلة).

أولاً : الوسائل البنائية في الليالي :

يختلف العنصر عن القانون، لأن التعامل مع العنصر اختياري، والتعامل مع القانون إجباري، والمسافة بين العنصر والقانون كالمسافة بين حرية التعبير وقيد الالتزام. وعندما نعنون بالوسائل البنائية فليس معنى ذلك أننا نستحضر العناصر أو الوسائل البنائية الفنية المعاصرة لنخرج أو لنقيس ونوازن، وإنما نعني تلك الوسائل والعناصر البنائية النابعة من داخل حكايات (ألف ليلة وليلة) فهي التي أوجدتها واعتمدت عليها ، ونريد أن نكشف

عنها وعن تأثيرها التبعيدي، وعن دورها في إنجاح وتخليد حكايات(الليالي) . وإن كنا لا ننكر وجود أرضية مشتركة بين العناصر الحكائية لليالي، والعناصر الفنية للقص الحديث، لأن الحكي عامل مشترك بينهما - ولا سيما مع القصة والرواية التقليدية - وهو يتطلب وجود فضاء وزمان وحدث.. لكن المذاق مختلف للعنصر في الليالي عنه في الرواية الحديثة ، وإن وجدنا تشابهاً مقصوداً فدافعه رغبة اللاحق في التوظيف التراثي أو إفادة اللاحق من السابق لاستحالة العكس الافتراضي .

و(الليالي) ثرية بآليات قصصية كثيرة على مستوى الوسائل والعناصر الحكائية والإمكانات الشكلية التي استبطنتها (الليالي) أو التي أعلنت عنها.. وهذا الثراء لا يمكن نسبته إلى شخص واحد، لأن الفن الشعبي ينفي أحادية التأليف، بالإضافة إلى خصوصية (الليالي) حيث إن إشكالية النسبة لما تزل قائمة إذ تتسابق الشعوب إلى نسبة الليالي إليها ، وهو أمر يعزز چيولوچية البناء لحكايات (الليالي) : (هندية / فارسية/مصرية/ بصرية...). ولأننا لا نبحث عن قضية نسبة الليالي، لذا سنكتفي بقناعة التأليف الجماعي لا الصوغ الجمعي، وهو أمر تتفق فيه (الليالي) مع الفنون الشعبية الأخرى، ويعزز هذا الأمر أن الفنون البدائية نفسها فنون جمعية .

لكن لغة (الليالي) تعزز الرؤية الخاصة لعناصر بناء (الليالي)، وهي رؤية تجمع بين الرعشة الإبداعية الفطرية وهندسة الحضارة العباسية، وخصوصية لغة الليالي ترتفع فوق الخصومة الظاهرية المتصلة بعامية بعض الألفاظ المتناثرة في حكايات الليالي، وما يتصل بها من تصوير غريزي ساذج، وذلك لأن قناعتنا الآن تتزايد بأهمية حمل اللغة الروائية لـ(لأزمات العصر التعبيرية) ؛ لأن تمسك الروائي بملفوظات فترته الزمنية يمثل رغبة في إبراز خصوصية معمقة للرؤية الحضارية والاجتماعية التي تعبر عنها الرواية، بل وقد تحفظ لنا المنطوق الأيديولوجي للفترة الزمنية من خلال الخصائص اللسانية للتجربة الروائية الواحدة في مكان ما . وإذا كانت لغة الأساطير تجسيداً لايجادل ، فإن اللغة الروائية الآن قد أصبحت أحد افتراضات المعنى؛ لأن "ازدهار الرواية مرتبط دوماً بتحلل الأنساق اللفظية الأيديولوجية المستقرة ، وبتعددية الصوت اللغوي"[٢٩] . أما لغة الليالي فتنفي تعدد المصادر الصياغية، لأنها تنتمي حضارياً وفنياً لفترة السلطة المركزية العباسية التي

ساعدت بشكل غير مباشر على صوغ لغوي وسطي عكس - بدوره - نضج الوعي اللغوي القائم - آنذاك - على الرغم من التعددية الاجتماعية . وذلك الصوغ الوسطى حقق لـ(الليالي) في وقت باكر ما أعجز رواد فننا القصصي الحديث عندما وقعوا في إشكالية الثنائية المزمنة (الفصحى/العامية) حتى أن (الحكيم) اقترح ما أسماه (باللغة الثالثة).

ولغة (الليالي) هيأت خلودها لأنها مازالت تُقرأ بسهولة وبساطة مع عمق، لأنها جمعت الماضي إلى الحاضر بشعبية الألفاظ لا بعامية الألفاظ ، ومن ثم ارتفعت فوق النتوءات الأسلوبية لتمتاز بالمرونة والمطاوعة ، فانسجمت واتسقت اللغة الشعبية مع الحكي الشعبي لـ(الليالي) ، وأصبح كل منهما امتدادا طبيعيا للآخر ، ومن -ثم لم تكشف لـ(الليالي) عن إحساس ذاتي ، بل كشفت عن وعي جمعي وإحساس شعبي متفائل يعكس في أفعاله وردود أفعاله رغبة في نصرة الخير على الشر ونؤكد - مرة أخرى - أن الفنون البدائية والشعبية جمعية بطبيعتها ، وقد عبرت حكايات (الليالي) عن هذا المعنى في الحكاية الأولى (لليالي) التي تحدثنا عن (التاجر) الذي أراد (العفريت) أن يقتص منه، وإذا بكل من يعرف بحكايته يتطوع لفدائه ليعلنوا عن رغبة جمعية في نصرة المظلوم فيتنازل (العفريت) عن قصاصه[٣٠] ، لتتعانق الرغبة الشعبية مع اللغة الشعبية في التحام مؤثر وبلغة تزيت بإيقاع سجعي زاد من العمق التأثيري. لقد جاءت اللغة الحكائية لـ(الليالي) لتمثل قاسماً مشتركاً مع آليات القص الأخرى لإنجاح الحكايات وتخليدها ، ولذلك نخص هذه اللغة بوقفة مع أبرز الوسائل التي ميزتها وتتمثل في :

❑ الملفوظات الاتصالية :

١ - الطقس الاستهلالي .

٢ - السجع .

❑ الملفوظات الاتصالية :

يتدرج المنطوق السلطوي داخل (الليالي) تبعاً لتطور الحكي وانتقاله من الحكاية الإطارية إلى حكايات الألف ليلة وليلة، فـ(شهريار) الملك يمثل السلطة الجبارة الدموية

(فاعل)، وتخف حدة هذه السلطة مع نجاحات (شهرزاد) فيتحول إلى (مفعول) ، بينما تتقلد (شهرزاد) سلطة (الفاعل) وهي سلطة حكائية تفرضها بحكم موقعها كراوية، وفاعلية (شهرزاد) هنا تُسخر لها وسائل إنجاح نابعة من حتمية الإلقاء الشفوي بداية بالطقس الاستهلالي (بلغني أيها الملك ...) ومروراً بموسيقى السجع التي تلامس الأذن والقلب معاً، فيجيد (شهريار) الإصغاء؛ لأن الإلقاء الشفوي يتحلى بالتناسق والتناسب وبمساحات صوتية متساوية يفرضها السجع بنغمة أساسية كأنها العامل المشترك لهارموني الحكاية . واستعانت (شهرزاد) بوسائل أخر تمثلت في الاستشهادات المتنوعة داخل نص الحكاية نحو (الشعر/ الحكم/الأمثال) ، وهذه الاستشهادات قد مثلت سلطة أخلاقية عمّقت البعد التأثيري داخل الحكايات، وإن كان هذا البعد التأثيري قد جاء محدود الفاعلية عندما جاء مباشراً مثل ما نجده في حكاية (هارون الرشيد مع البنت العربية). إلاّ أن هذه الاستشهادات قد مثلت مع مثيلاتها محفزات التعدد اللغوي الواجب توافره في الحكاية، وعلى الرغم من تلاحم هذه المحفزات اللغوية مع بعض حكايات (الليالي) إلاّ أنني أشعر بأن هذه المحفزات تمثل تهجينا قصديا من (شهرزاد) لا لإبراز مستويات التفاوت الاجتماعي بالتعددية اللغوية - كما يفعل الروائيون المعاصرون - ولكن لهدف آخر يتمثل تمديد الحكي لتمديد العمر عبر استعراض ثقافي، ولذلك جاءت هذه المحفزات لا لتجادل ، ولكن لتكتفي بالاستشهاد والتوثيق لطبيعة الموصوف داخل الحكايات ، ومن ثم كان تأثيرها محدود الظلال على الرغم مما للشعر من سلطة خاصة على العربي ... .

ومن الوسائل التي أعانت (شهرزاد) على النجاح في مهمتها وتحديها للملك الدموي أنها اعتمدت على سلطة الصراع الكوني بقدريته المتحكمة، فجسدت معاناة الإنسان في مواجهة الجبر القدري، ونلاحظ أن أكثر الحكايات الشعبية والأساطير حتى المسرح الأغريقي في بدايته قد اعتمدت على (تيمة) الصراع القدري . ويبدو أن ضعف الإنسان القديم أمام جبرية القوى الكونية جعلته - قديماً - أكثر اقتناعاً بنوعية هذا الصراع، ويمكن أن نزيد عليه فيما يخص (الليالي) ارتفاع مستوى البعد الإيماني الذي حدد القدرة الإلهية عند المسلمين العرب ولذلك كانت الاستجابة والقناعة بهذا الصراع قوية قوة نلاحظها في انجذاب (شهريار) مع الحضور إلى حكى (شهرزاد) وكأن قدرة السلطة القدرية قد مثلت -

على نحو ما - نوعاً من التطهير فضلاً عن تعميق البعد الإيماني الذي تهيأت له النفوس واقتنعت به سلفاً .

وبتركيز بؤرة البحث علي الملفوظات الاتصالية نقترب من غايتنا هنا ، لأن الملفوظات الاتصالية على الرغم من ثباتها وتكرارها لها فاعليتها ودلالتها القوية مما جعل (شهرزاد) تعتمد عليها اعتماداً قصدياً، وهي قصدية تحول المطلق إلى نسبي، وتفلت الملفوظات الاتصالية من أسر التقيد المعجمي، لتستثمر بموقعها في الحكي طاقات التعدد الدلالي الممكن . ونختار من الملفوظات الاتصالية أبرز ما في الليالي :

١ - الاستهلال والخاتمة في الحكي .

٢ - السجع .

ونلاحظ مسبقا أنهما يتصلان بطبيعة الإلقاء الشفوي المتخيل لحكايات الليالي، ولأن هذه الملفوظات الاتصالية وسيلة الراوية (شهرزاد) لاستثمار إمكانات الحكي الشفوي للتأثير في مستمعيها، فلابد إذن من تحديد كيفية توجيهها لتيمة نقل الكلام الشفوي، الذي يمكن أن يتحدد بتحديد موقعها، ومن المفترض أن موقعها يتحدد عبر أحد أمرين :

١- النقل المباشر الذي يمكنها من أن تحتفظ للمنطوق بكيانه اللهجي وعمقه السسيولوچي.

٢- النقل غيرالمباشر الذي يمكنها من إذابة منطوق الآخرين في كلماتها، ويصبح النقل محض إخبار يتلون باللون الأسلوبي نفسه للراوية (شهرزاد).

وحاولت (شهرزاد) الإمساك بخيوط الحكي دائماً، إلاّ أن التداخل الحكائي قد سمح بظهور الراوي الثاني، لتقوم هي - راوية أولى - بالاكتفاء بربط السابق باللاحق في مستهل كل ليلة، ثم تظهر في نهاية كل ليلة لتعلن عن توقف الحكي (لإدراك الصباح) ويمكن ملاحظة ذلك - مثلاً - في (حكايات السندباد) ، وعلى الرغم من هذا التعدد الشكلي للراوي الأول والثاني إلاّ أن لغة الحكايات جاءت بمستوى واحد تقريباً .

١ - الاستهلال .. الخاتمة :

(بلغني أيها الملك السعيد أن ...) يمثل هذا الاستهلال أهم الملفوظات الاتصالية التي تعتمد عليها (شهرزاد) في حكاياتها لربط السابق باللاحق ، وتكرار هذا الاستهلال هو المثير للتساؤل علينا أن نتوقف عنده أولاً . وأول ما نلاحظه على هذا الملفوظ الاتصالي الاستهلالي تصديره بفعل (بلغني) ، والذي يعكس مسبقاً الإيحاء لما ستحكيه، وكأن هذا الحكي الليلي سيكتسب بالإبلاغ توثيقاً نهارياً، الأمر الذي يشير إلى اعتماد الحكي بالإبلاغ الموحي بعرض يقيني لا تساؤلي ، ومن ثم فهو يوحي بتقريرية مشفوعة برغبة التصديق. ويبقى (ما بلغ الراوية) بـ(بلغني) ملفوظاً اتصالياً شائقاً ينقل المستمع إلى عمق خيالاتها بوهم (بلغني) وهو فعل يفرض على المتلقي التسليم العفوي لوقف إرادة الشك بالإبلاغ . والتصدير الاستهلالي بـ(بلغني) يجذبنا إلى المستويات الزمنية التي يفجرها الحكي لليالي، لأن (الإبلاغ) يشير إلى مستويات زمنية للحكي المتداخل، فالحكاية الإطارية للنص المؤسس لليالي تمثل المستوى الزمني الأول.. ، وعندما تتقمص (شهرزاد) دورالراوية فنحن أمام المستوى الزمني الثاني، أما ما تحكيه بالإبلاغ فيضعنا أمام زمن ثالث وهو الزمن الحر (الفنتازي) الذي يتسع لخوارق الأمور، وتداخلات الحكي، فيتمدد ويتشكل .. ليستوعب الأحداث المفترضة في حكايات الليالي، وهي أحداث من المفترض وقوعها قبل حكيها بفاعلية استهلال الملفوظ الاتصالي بـ(بلغني). ولأن(بلغني) أصبحت متصدرة للملفوظ اتصالي استهلالي، فإنها مع نص الملفوظ تمثل العامل المشترك بين الحكايات، وكأن هذا الملفوظ المتكرر مع ثبات موقع الراوية وتحكمها في الحكي.. يمثلان معاً البديل عن مفهوم الحبكة القصصية في القصة الفنية التقليدية الحديثة، فضلاً عن ارتباط الملفوظ الاتصالي بالارتباط الشرطي للحكي فاكتسب بتكراره تشويقاً لما يبعثه من تهيؤ المستمع للحكي . وإذا أضفنا إلى هذا الطقس الاستهلالي.. استهلال النص المؤسس نفسه (كان فيما مضى من قديم الزمان وسالف العصر والأوان..) [٣٢] فهذا الكون المطلق يوسع لدينا مساحة الخيال والتخييل، لأن الراوي غير مقيد بإمكانات وحدود زمنية تحجِّم خياله، لأنه ينطلق من عدمية زمنية اتسعت لخوارق الأمور من الممكنات وغير الممكنات في حراسة (القوة المائزة) [٣٣] لبناء فنتازي ناسبته إمكانات وأجواء الليل ومن ثم (الليالي).

وإذا كان النص المؤسس للحكاية الإطارية قد بدأ بـ(حُكي) وهو فعل مبني للمجهول، والحكي في كل ليلة بدأ بـ(بلغني) فنلاحظ أن اللفظين معاً يُحيدان دور الراوي وكأنه وسيط لحكي يأتي من مجهول، وهو أمر يقوي دور الراوي /الراوية، ويضعف معنى الإبلاغ على الرغم من تصدره للحكي في كل ليلة .

وبعد أن تُصدر (شهرزاد) حديثها بمعنى الإبلاغ ، تتوجه إلى مليكها فتخصه بالحكي والحديث (أيها الملك ..) وتصفه بـ(السعيد) تيمنا واستبشاراً أو احتراماً ثم تأتي (أن) وبعدها - غالباً - ما يأتي اسم علم (أن القرندل ../ أن الوزير/ أن العجوز../ أن السندباد...) و"عملية التبليغ هنا تنطلق من وسائل مقيدة بالظروف، والاستهلال الحكائي المبدوء باسم علم محدد يعني عدم التحرر اللغوي من الظرف الحكائي النسبي؛ لأن الاسم العلم لا يمكن استنفاده، ولأنه يتطلب دوماً الإشارة إلى تحديد فرديته.. ومن ناحية أخرى فالبدء بالاسم يعني تحديداً مبكراً لمركزية الحكاية، لأن حكايات الليالي - غالباً - تعتمد على شخصيات محورية وأساسية" [٣٤]. ومن الطبيعي أن تُكثر الراوية من ذكر الأعلام لاعتمادها على الحكي الشفوي وتقديرها للتلقي الشفوي بينما تندر (الخوالف Pro-Farme) ؛ لأن الحكي الشفوي يرتكز على التكرار ولا يمله ويرغب في الإسهاب أيضاً.

(بلغني أيها الملك السعيد أن الـ...) هذا الاسم العلم هو بداية لأوليات الحكي الذي غالباً ما يبدأ من الفردي إلى الجماعي، ومن المادي إلى المجرد ، حتى أن خيالاته تأتي بأرجل مغروسة في الواقع ومنتمية إليه بقوة، ومعبرة عنه بصدق دال. وإذا كان الحكي يُستهل بـ(بلغني أيها الملك السعيد أن ...) فإنه يُختتم بملفوظ اتصالي آخر عندما يقول الراوي (.. وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح) . وهذا الملفوظ المعلن عن انتهاء حكي لليلة ما ينبهنا على وجود راو حقيقي يسبق رواية (شهرزاد) لحكاياتها، ومن ثم فهذه النهاية الاضطرارية (إدراك الصباح لشهرزاد + انتهاء الكلام المباح في حضرة الملك) تفرض علينا عودة اضطرارية للنص المؤسس، وتشيع الحرص الزائد مع وجود السلطة المطلقة (الشهريار) الملك ، لأن الحس السلطوي يفرض نفسه على المجلس . وهذه النهاية لم

تعمل على تفكيك نص الحكاية بقدر ما ساعدت على تلاحم الأجزاء بالتشويق الزائد ولاسيما عندما تنتقي الراوية الوقوف على أحداث مثيرة وشائقة ، وبقدر نجاحها في التشويق تحفظ حياتها إلى الليلة التالية لتتم ما انقطع من حكي . ونفهم من وجود ملفوظات اتصالية ثابتة في بداية الحكي ونهايته أنها على الرغم من الاتصال النسبي لكل حكاية ، تُوجد نوعاً من الترابط الداخلي القوي بين أجزاء الحكاية الواحدة (عنصر التشويق) بالتقطيع ، ونوعاً من الترابط الخارجي بين الحكايات المشدودة خيوطهاإلى يد (شهرزاد) مما يخلق في النهاية تكامل الرؤى والعوالم وتسخيرها لاستشفاء (شهريار الملك).

وإذا كان الليل زمنا رائعاً للسياحة الفنتازية ، فإن الصباح هو الشط المعلن عن نهاية السياحة(.. أدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح) ، ومن أطرف ما قيل عن سبب الحكي الليلي ما ردده بعض المستشرقين كقول أحدهم : " إن ألف ليلة وليلة سميت بهذا الاسم ، لأن العادة حرّمت على المسلمين أن يقصوا حكاياتهم الخرافية في النهار. وقد سرى اعتقاد بين أوساط الشعب وبخاصة بين أولاد القصاص أن مَنْ يخالف هذه القاعدة يصاب بشر كبير" [٣٦].

وفي الخاتمة الشعائرية : (وأدرك شهرزاد الصباح، فسكتت عن الكلام المباح) نجد الفعل (أدرك..) ورد الفعل (فسكتت) ، ولأن الفعل ورد الفعل متعلقان بزمنية محددة، تصدرت الفاء رد الفعل فـ(سكتت) لتعبر عن سرعة الاستجابة لقوة الرجع السلطوي (...المباح).. ولتعلن أيضاً عن نجاح مؤقت متوج بتمديد حياتها إلى يوم آخر . وتأتي الراوية (شهرزاد) بهذه الملفوظات الاتصالية لتعبر عن فاعليتها ومفعوليتها معاً..، فهي فاعلة للحكي ومفعولها (الملك)..، ثم هي (مفعولة) بسلطة فاعلية الصباح الذي يدركها فتسرع بالسكوت، ومرونة التنقل للراوية بين الفاعلية والمفعولية أفاد حكايات الليالي(المتتاليات الحكائية) ، وكأن الصباح هو الحد الفاصل بين الحقيقة والخيال. ثم إن هذه الملفوظات الاتصالية المتكررة تتمتع بصوغ سجعي يراقص آذان المتلقين شفوياً.

٢ - السجع :

عندما تتحول مهارة الكاتب إلى انتصارات لفظية براقة، تتحول مهمة النص إلى لعبة شكلية ذات طنين قد يثقل على الآذان بعد حين، فضلا عن عدم تأثير النص في المتلقي، لأنه - عندئذ - يكون كلاماً مفرغاً من المشاعر والأحاسيس، ويفتقر إلى العمق الدلالي قدر افتقاره للحس المرهف المميز للنص الفني، وذلك لأن الافتعال الإبداعي يخنق الروح الفطرية للفعل الإبداعي. هذا المنظور الانفعالي الباكر لفاعلية السجع هو الذي يثير فينا الإعجاب بسجع حكايات (الليالي)، لأنه يؤثر فينا ويجذبنا فنعجب به، ونلتذ بجمالياته، بينما يتحجر التأثير ويندر الجمال في سجع (المقامات). والفارق بينهما هوالفارق بين الروح الفطرية التي تشيعها شعبية (الليالي)، والافتعال المهاري الذي يسيطر على (المقامات). وهو أمر يدفعنا إلى اعتماد السجع واحداً من أبرز الملفوظات الاتصالية داخل حكايات (الليالي).

والسجع مهمة اتصالية فعّالة ومؤثرة بين الراوي والمستمع ولم تقتصر هذه المهمة على (الليالي) فقط، لأنها تحققت في أكثر المنتوج الشعبي، فضلاً عن الأساطير ، فملحمة (جلجامش) - مثلا- غير معتمدة على القافية، إلاّ أنها تستغني بجماليات الإيقاع المتولد عن التكرار ، والتناسب الصياغي والتوازي الجُملي بسجع ومحسنات بديعية ، ويبرز (قاسم المقداد)[٣٧] ذلك بقوله إنهم في بلاد ما بين النهرين - العراق - كانوا يجهلون القافية في الشعر ، ولذلك لجأوا إلى وسائل بديلة لإعطاء إنتاجهم الشعري إيقاعه وموسيقاه، وهذا يشير بدوره إلى خاصية مهمة يحتاجها السرد الشفوي، وهي الإيقاع الجميل سواء تحقق بالنبر أو السجع أو حسن التقسيم . ويمكننا أن نضيف إلى ما ذكره (قاسم المقداد) أن بلاد ما بين النهرين ليست وحدها التي لم تعرف التقفية، وإنما اللغات السامية جميعها بما فيها اللغة العربية لم تعرف التقفية، وربما كان اشتراك اللغة العربية في هذا الأمر قبل وصول شعرنا العربي إلى نموذجه الفني المتطور في العصر الجاهلي، ويعزز ذلك (سعد مصلوح) الذي يرى أن اللغات السامية كانت تعتمد على التناسب والتناسق والنبر في الإلقاء الشفوي لتوليد الإيقاع الموسيقي الرنان . وربما نجد في (سجع الكهان)

تعزيزاً آخر لهذا الرأي ولاسيما عندما نعرف أن أحد وأبرز تفسيرات نشأة الشعر العربي جاء تطويراً لسجع الكهان ، ومن هنا نعتقد بوجود ارتباط قوي بين السجع والأذن الفطرية ومن ثم الشعبية وهذا يفسر لنا سبب اختراق السجع لأكثر المنتوج الشعبي .

إذن فالسجع في (ألف ليلة وليلة) يمثل امتداداً طبيعياً للروح الفطرية، وليس استحداثاً . وأن الحضارة العباسية بما امتصته من رحيق الحضارات المجاورة لم تخنق الروح الفطرية والشعبية في صوغ وتسجيل حكايات (ألف ليلة وليلة) وأن السجع في بعض التعبيرات يشف عن قدر من العضوية الاجتماعية لشعبية النص، وحضارة العباسيين لم تجفف منابع الروح الشعبية . وبناء عليه جاء سجع (الليالي) حاملاً لأنفاس العفوية الفطرية التي تجذب - على مدى العصور - المتلقي في كل مكان، ويصبح السجع بهذه الكيفية أحد الأسرار التي تمتلكها (الليالي) وقد حقق لها مع غيره من الآليات أساسيات الإنجاح والخلود والبقاء، وهذا أيضاً ما دفعنا - هنا - إلى اعتبار السجع أحد أبرز الملفوظات الاتصالية (بين الراوي والسامع) في حكايات (ألف ليلة وليلة). والسجع في (الليالي) له بعض الميزات الخاصة، لأنه أولاً ليس غالباً، ولا مسيطراً على صوغ حكايات (الليالي) وإنما يأتي على مسافات متباعدة، فلا يحدث - بذلك - تشبعاً بطنطنة إيقاعية مسرفة، ولو حدث ذلك لافتقد سمته الاتصالي ، ولأصبح مدعاة للانصراف عن الراوي .

ويكثر سجع (الليالي) مع الوصف، ويقل مع الإخبار، وكأنه مع الجمل الواصفة يساعد على استكمال الصورة الموصوفة ، أو يأتي ليقوم مقام (الموسيقى التصويرية) للوحات الموصوفة - وهذا مجرد تصور - مثلما جاء في وصف الصبية الجميلة : " ... رشيقة القد، قاعدة النهد، ذات حسن وجمال، وقد واعتدال ، وجبين كغرة الهلال ، وعيون كعيون الغزلان .. وحواجب كهلال رمضان" [٣٨] . ونلاحظ امتداد مسافات الصوت المحقق للسجع في (جمال.. اعتدال .. هلال) وهو امتداد يوحي بالرشاقة والامتداد عندما يُستحسن ذلك في المرأة.. ، ونلاحظ عدم الامتداد في مساحة الصوت المحقق للسجع في (القد...النهد...) إذ أن الضمور هو مصدر الجمال هنا فلم يأت الصوت ممتداً ليناسب

الوصف .، وكأن هذه الجمل المسجوعة قد زادت في تحسين جمال الصبية الموصوفة . وفي حكاية (هارون الرشيد مع العجمي) [٣٩] حكى له العجمي عن موقف طريف مع رجل كردي عندما اختلفا حول ملكية جراب بما فيه، ونلاحظ في وصف كل منهما لمحتويات الجراب أنهما اعتمدا على السرعة في الوصف من خلال قصار الجمل المسجوعة، وكأن هذه السرعة أحد الأدلة التي يحرصان عليها أمام القاضي لإثبات تمكن كل منهما من وصف محتويات الجراب، وكأن سرعة الوصف وقصار الجمل المسجوعة هي أبرز وسيلة إثبات لأنها توحي للمستمع بثقة المتحدث عن ملكيته للجراب ومحتوياته المعروفة له: ".. فقال الكردي: في جرابي هذا مزودان من لجين وفيه أكحال للعين ومنديل لليدين وصينية وطشتين وقدرة وزلعتين وقصعة وقعيدتين وجبة وفروتين وبقرة وعجلين وعنز وشاتين ..." [٤٠] وهذا التتابع غير المرقم بعلامات الترقيم يشي بالسرعة والتتابع لإيهام القاضي بأحقيته في الملكية.. ، فالسجع هنا لم يكن مجرد جمال موسيقي، وإنما ساعد على إبراز دلالة النص الموصوف.

والخاصية الثانية المميزة لسجع (الليالي) كملفوظ اتصالي أنه جاء سجعاً سمعياً - غالباً - ، وليس سجعاً كتابياً ، بمعنى أن السجع يعتمد على الإلقاء الشفوي الذي لا يشترط فيه تطابق الحروف في نهايات الجمل تطابقاً تاماً ، وإنما يكفي الاشتراك في المخرج الصوتي للحروف التي تمثل نهايات الجمل المسجوعة، مثل وصف العجوز بأنها ذات " خد أصفر بوجه أعبس وطرف أعمش وشعر أشهب وظهر أحدب" [٤١] وعلى الرغم من تنوع حروف نهايات قصار الجمل الواصفة إلاّ أن تصورنا للإلقاء الشفوي سيبرز السجع، وسيبرز التناسب بين المساحات الصوتية الجُملية، ونلاحظ ذلك في وزن (أفعل) وكأنه العامل المشترك بين هذه الجمل .

وهذه الخاصية المميزة لسجع (الليالي) تعزز الحيلة المفترضة بأن (الليالي) تلقى إلقاء شفوياً ، ومن ثم يصبح السجع السماعي المتناثر على مساحات صوتية متوافقة ومتوازية محققاً للاتصال والانسجام بين الراوية (شهرزاد) والمستمع (المتلقي) لحكايات ألف ليلة وليلة .

وهذه التيمات الصوتية المتكررة لسجع الليالي تذكرنا بتيمات خطوط الأرابيسك المتكررة على بعد مسافات متوازية ، وكأن ما يحدثه السجع بمسافاته المتناسقة من إيقاع يوازي ما يحدثه الأرابيسك على مستوى الرؤية البصرية كبديل عن السماع - هنا- . وهذا التشابه بين السجع والأرابيسك مصدره واحد وهو الحضارة العربية المعتمدة على البعد التجريدي، وسنلاحظ - لاحقاً - أن هذا التشابه بين الأرابيسك و(الليالي) قد اخترق البناء الفني لحكايات ألف ليلة وليلة ولاسيما في التداخل الحكائي والتشعب المورفولوجي الذي تتوازى فيه حكايات (الليالي) الطويلة مع الأرابيسك العربي بزخارفه البنائية المتداخلة في دوائر متلاحقة .

ولأنه من المفترض أن حكايات الليالي تلقى مشافهة فكان لابد من أن تحرص (الراوية شهرزاد) على تأمين الاتصال بينها وبين السامع الأول (المروي عليه شهريار) بوسائل مؤثرة فجاء السجع المتباعد ولاسيما في القطاعات العرضية الوصفية من أبرز وسائل التأثير لتأمين الاتصال ، لأن السجع يكاد يمثل الموسيقى الفطرية الطقوسية التي تجذب وتؤثر معاً ولاسيما في (الليالي) حيث تآلفت موسيقى السجع مع دلالة الحكي وحققا معاً تمازجاً وانسجاماً (هارمونياً) أسلوبياً ناجحاً ولاسيما أن السجع جاء متباعداً غير متلاحق . وعلى الرغم من ذلك أبقى سجع (الليالي) في آذاننا بقايا أصوات تتردد في أسماعنا كنغمة أساسية وكعامل مشترك يحتفظ بالمد الموسيقي الداخلي لحكايات (الليالي).

وجاء تباعد سجع الليالي ليجدد نشاط المستمع ، ويعيده إلى جوهر الحكي ويقوم بدور أشبه بدور النقرات المتباعدة للسيمفونية ، وبهذه الخصوصية نعتقد أن سجع الليالي قد حقق دوره كواحد من أبرز الملفوظات الاتصالية في حكايات (ألف ليلة وليلة).

ثانياً : عناصر الحكي في الليالي :

إن الرؤية من موقع ما هي شكل من أشكال الوعي يترتب عليه الشكل الحكائي الحادث، وتصبح الكتابة مخلوقة بمنطقها ، وبالرؤية يتحدد منطق الصوغ وأسلوب الحكي. وأبسط حكاية تستحضر عناصرها الأولية ممثلة في حدث له زمان ومكان وشخوص . وكان يمكن أن نحلل عناصر الحكي في (ألف ليلة وليلة) فنبدأ بالحدث والزمان والمكان... إلاّ

أن الخصوصية البنائية الحادثة لحكايات (الليالي) تدعونا أن نبدأ من عند (الراوية) والراوي ... ، لأن الحكايات بعناصرها حادثة عنه، وصادرة منه لأنه مانحها .

١ - الراويـة :

البدء (بشهرزاد) يمثل استقلالية نسبية، لأن الوقوف معها لا يمثل دراسة خاصة بالراوي ، ولا يمثل دراسة وصفية للمضمون، وإنما نبدأ بها لأنها مفتاح الحكي، وأصبحت بحركيتها وموقعها مانحة لليالي خصوصيتها التراثية بكل أبخرتها ورؤاها الطوباوية المتداخلة .

وبداية هذه الخصوصية تتمثل في ثبات موقع (شهرزاد) الراوية، وهو أمر حولها إلى كتلة وعظية، وجعل من حكاياتها وسيلة للاستشفاء، وهذا أمر نستبعد معه استزراع البساطة والسذاجة، لأنها راوية تتمتع بالعمق الفكري والفهم النفسي لأنها تسعى بحكاياتهالاستشفاء (شهريار الملك) الذي تحول مع حكاياتها من (فاعل) إلى (مفعول) مستمتع بالحكايات .

وإذا كان الحد المفهومي للصراع هو الذي يبرز حد القيمة، فإن (شهرزاد) قدنجحت في تجسيد صراعات كونية في نماذج بشرية وأعلنت الصراع بين ثنائيات ضدية كالحياة والموت أو بين العدل والظلم أو بين الخيانة والأمانة، والفقر والغنى، أما الخصوصية الثانية فتتصل بموقعها كراوية ذات سطوة قوية جعلتها متحكمة في مسيرة الحكي حتى مع التداخل الحكائي أصبحت موجودة بفعل الأداء الوظيفي كراوية مركزية على الرغم من تخفيف وجودها وسطوتها مع الحكايات الطويلة كحكايات (السندباد) - مثلاً - واحتفظت بمسافة قرب بينها وبين الراوي الثاني (السندباد) تسمح لها بالقيام بمهمة الاستهلال الشعائري ثم بالخاتمة التقليدية لكل ليلة ، لتتمكن من وصل السابق باللاحق . والخصوصية الثالثة تتمثل في قدرة (شهرزاد) على استحضار السامع الضمني مع شهريار (المروي عليه) وترتب على ذلك المحافظة على خصوصية الإلقاء الشفوي ولازماته التي فرضت نفسها فرضاً كالاستعانة بالسجع والحوارات المطولة المجسمة للمواقف ، ووصل السابق باللاحق ، والإسهاب الوصفي وقصار الجمل، فضلاً عن تميز الحكايات جميعها بقلة عدد الشخصيات

حتى تساعد المستمع على التركيز البؤري لمضمون الحكاية بشكل مباشر ، ثم إنها تخففت حتى من المسميات والتسمية وكانت تفضل النمذجة الوظيفية أو المهنية مثل (الوزير/ الصياد/العجوز/الخادم/الحارس/الخليفة...).

ثم يأتي الاستطراد كأبرز اللازمات التعبيرية المترتبة على طبيعة الإلقاء الشفوي، لأن الاستطراد ينبىء - بداية - عن أن (شهرزاد) في حكيها كأنها تبتدع في التو واللحظة الآنية للإلقاء وهو أمر يشير إلى افتقار (شهرزاد) إلى التصور (الباتورامي) الكامل لحكاياتها ، وكأن الاستطراد حيلة تملأ الفراغ وتسدد ثُغرات الحدث وتمدده، ولذلك تلاحظ أن الاستطراد يعبر هنا عن خيال تركيبي غير منظم .

ومن ناحية أخرى يمكن أن يكون الاستطراد نابعاً من انعكاسات نفسية تشير إلى التوق إلى الحرية، وكأنه جاء لتحقيق نوع من التوازن المقصود بين الفعل والتأمل، لأن الضغوط الخارجية تعمق الرؤى الداخلية التي قد تتحول بدورها إلى مثل عليا، وتصبح المسافة بين الواقع الحياتي بما فيه من خوف ورعب والمثل العليا الداخلية كبيرة للغاية، ولذلك فإنني أتصور أن (شهرزاد) الراوية تعمل مخيلتها على رصد المسافة الكبيرة بين الواقع والمثل العليا وبتركيز على التعجب لتسديد الفراغ الكائن بين الداخل المثالي والواقع المرعب، وذلك برصد مسار الأحلام في استطرادات انطلقت أساساً من حضور مادي لواقع مخيف ومرير، وكأن الاستطرادات مساحة لتنفس الحرية... أو كأنها نوع من التطهير . وأود الإشارة هنا إلى أن سمة الاستطراد يقل وجودها في الحكايات المعنية بشخوص تاريخية حقيقية نحو (هارون الرشيد... حاتم الطائي...) بينما تزيد سمة الاستطراد في الحكايات المعتمدة على الخوارق.. وكلما اقتربنا من (الفانتازيا) كثر الاستطراد وتزاحمت الرؤى ، وكأن الاستطراد من متطلبات (الفانتازيا) لأنها تنقل إلى مدى تخيلنا عالماً وإمكانات لها صلة قوية بالخيال وصلة ضعيفة بالواقع ولاسيما عندما يصبح العنصر الخارق مرادفاً للفنان الراوي نفسه عندما يبحث عن مجال تعويض ما لواقع مؤلم أو مخيف ومرعب .

وأخيراً فإن الاستطراد لازمة شفوية وغالباً ما يقدم أبعاداً لعمق الشخصية أو عمق المكان فيزيد من التجسيم والتصوير وكأن الاستطراد البديل عن التحليل لأبعاد الشخصية أو بؤرة المكان الحكائي، تماماً كما أن الراوي يقوم مقام الحبكة كمصطلح معاصر حيث يتحكم في الإطار الذي تنتظم فيه الأحداث ويشكله ولاسيما (شهرزاد) التي تشد جميع الخيوط إليها ولا تذوب مع الراوي الثاني أو الثالث في التداخل الحكائي . والاستطراد سمة تخترق المؤلفات العربية الوسيطة كلها، فنجدها عند أبي العلاء في "رسالة الغفران"، وعند (الجاحظ) وغيرهما، ولذا فالاستطراد يتمدد عرضيا وأفقيا في المؤلفات العربية الوسيطة عامة وفي حكايات (ألف ليلة وليلة) خاصة ، لأنه يساعد على تأدية البناء المورفولوجي الذي تعتمد عليه حكايات (الليالي) كأحد أبرز العناصر المهمة للإقناع العقلي من ناحية ولإطالة الحكايات من ناحية أخرى، وهوأمر ترتب عليه تقديم حكايات (الليالي) في شكل دوائر متداخلة - كما سنرى - .

أما الخصوصية الرابعة (لشهرزاد الراوية) فتتمثل في هذه النظرة الفوقية ونكتشف من موقعها وتحركها أن (شهرزاد) تتحرك بحكاياتها كالآتي :

* من المادي إلى المجـــرد .

* من الفردي إلى الجماعي .

أما تحركها بالأحداث من المادي إلى المجرد فهو أمر يشير إلى أن (شهرزاد) تدعو إلى رصد مسار الأحلام انطلاقا من حضور مادي بحت، ومن ثم فالصور المرسومة في حكاياتها ليست من مخلفات الإدراك الحسي للمفردات الحياتية فحسب ، إنما تستمد الصور رؤاها من مصدر آخر أهمّ يتمثل في القدرة الذاتية على التصور والتخيل لنعيم الجنة الذي يتردد في الوسط الإسلامي، لأن الرموز المتفرقة لما جاء به القرأن الكريم قد تحول بفعل بشري ، وتصور إنساني شعبي إلى صور حية تصف الترف والنعيم في القصور الخيالية بل في القصور الحقيقية كقصور (هارون الرشيد) .. ونجد صورة مبسطة لهذا التصور في بداية حكايات (السندباد) عندما حط (الحمال) عند بيت (السندباد البحري)

"وجلس على جانب المصطبة فسمع في ذلك المكان نغم أوتار وعوداً وأصوات مطربة وأنواع إنشاد معربة، وسمع أيضاً أصوات طيور تناغي وتسبح الله تعالى باختلاف الأصوات وسائر اللغات من قمارى وهزار وشحارير وبلبل وفاخت وكروان فعند ذلك تعجب في نفسه ، وطرب طرباً شديداً ، فتقدم إلى ذلك البيت فوجد داخله بستاناً عظيماً ورأى فيه غلماناً وعبيداً وخدماً وحشما وشيئا لا يوجد إلاّ عند الملوك والسلاطين ، وبعد ذلك هبطت عليه رائحة أطعمة طيبة زكية من جميع الألوان المختلفة والشراب الطيب، فرفع طرفه إلى السماء وقال : سبحانك يا رب يا خالق يارازق من تشاء بغير حساب..."[٤٢].

ومثل هذه الصورة التي تعتمد على اختبار الاشتهاء لـ(الطعام / المرأة/ البستان/ القصر) تتكرر كثيراً داخل الحكايات وتعتمد على إثارة الحواس بما يلذها (السمع/ البصر/ اللمس/ التذوق) .. وهي صور تمثل اليسر والسهولة في التنقل بالممكن إلى اللاممكن وتمثل التحرك بالمادي إلى المعنوي والمجرد.. وكلها صور تمثل المعنى الكامن الذي تخلق بفعل التصور الإنساني لنعيم الجنة، وعندما تتلبس الكلمة بالمعنى الكامن تكتسب دلالة جديدة قادرة على رسم التصور (الطوباوي) الذي يتكون بمزيج عجيب من المادي والمجرد والحقيقي والخيالي ، وفي المثال السابق يستجمع الراوي طيوراً بمسمياتها أما أن تُسبحّ هذه الطيور بسائر اللغات فهنا يتفجر المعنى المجرد الكامن بفعل العمق الإيماني بالله وبوعده بنعيم الجنة .

ونلاحظ إذن أن التحول من المادي إلى المجرد قد ارتبط بمجموعة اختبارات دافعها الأرضية المشتركة للإسلام بين الراوية (شهرزاد) والمستمع ، كاختبار الاشتهاء - في المثال السابق- ، واختبار الاستشهاد وهو اختبار مدفوع بمحاولة الاكتشاف للمجهول كغريزة آدمية بدأت بسيدنا (آدم) - عليه السلام - ، وهو اختبار مرتبط بمغامرة الألم والموت. ثم اختبار النموذج الإنساني الأعلى متمثلاً في شخصية الرسول محمد ﷺ وكل بطل يمثل جانباً من جوانب هذه العظمة الإنسانية يتحدد بتوجهه وتركيزه على جزئية أخلاقية بعينها كالعدل والتسامح والحق والأمانة .. وكلهم يتحركون بدافع الأمل في اللحاق بنعيم الجنة المأمول، وهو نعيم فوق التصور البشري و من أجله تهون الصعاب الدنيوية كالتي واجهها

(السندباد) وغيره من أبطال الليالي للوصول بالاختبار إلى الغاية . إن عدم قناعة (السندباد) بما حققه من أمجاد وغنى كان يجدد لديه الرغبة ويدفعه إلى محاولة ثانية فثالثة حتى كانت الرحلة السابعة ، وفي كل رحلة يتحمل المزيد من الآلام والصعاب الكافية لإقعاده إلاّ أن حب المغامرة والاكتشاف والسعي إلى صورة النعيم المتصور في الجنة والسعي لاقتطافه مبكراً في الدنيا هو الذي جدد آماله في الرحلة... إلاّ أن التحرك للسندباد من المادي إلى المادي سعياً لنعيم مجرد لن يصل إليه في الدنيا على الرغم من إصراره ونجاحاته المتجددة .

أما التحرك الثاني فهو التحرك من الفردي إلى الجماعي، لأن (شهرزاد) تبدأ دائما بالفرد (التاجر/ الصياد/الوزير/...) وتتحرك به نحو الجمع ، والفردية لازمة من لازمات الحكي الشفوي لأنها تساعد على التركيز والاستيعاب وحسن المتابعة الشفوية . وسيطرة الفرد/ البطل تثير أكثر من سؤال واحتمال، وأبرز الاحتمالات المفترضة أن طبيعة العصر آنذاك تمجد البطولة الفردية، وصورة الحاكم الفرد بقدراته الدكتاتورية المستترة في العصر العباسي تتوازى مع البطولة الفردية، والخليفة كان يصبغ الدولة بلونه وتوجهاته، وحلّ شاعر الخليفة محل شاعر الدولة الإسلامية، وأصبح الفرد أعلى صوتاً من النظام أو الجماعة ، فذاب النظام الجماعي بسبب الإحلال الفردي وأحترف توارث الحكم منذ الأمويين. والاحتمال الآخر أن (شهرزاد) قصدت البطولة الفردية قصداً لتحقق بها نجاحين معاً، الأول عدم تشتيت ذهن السامع تحت وطأة الإلقاء الشفوي المفترض في حكايات (الليالي) ، والآخر سهولة تحقيق التماثل المباشر بين (شهريار الملك) وأبطال الليالي مما يسهل عليه اقتطاف العظات والعبر بأقل جهد تأويلي .. وبأقصر الطرق، ولاسيما أن البطولات الفردية جاءت نمذجة لأنماط عامة أخفت معها ملامح التميز والخصوصية، واكتفت الراوية بالصفات الوظيفية لـ(الصياد/التاجر/...) وهو أمر قد أدى إلى طرح غير تام للتجربة الإنسانية بعمقها وأبعادها الداخلية ، وحاول راوي الليالي تعويض ذلك بالتدخل بين الوعي واللاوعي للشخصية في محاولة ليجعل كلاً منهما امتداداً للآخر"[٤٣]. وجاءت الشخصية الفردية مسطحة - بالتقسيم الحديث لإودين موير- بدافع النمذجة، وبدافع العناية بالحدث أكثر من العناية بالشخصية، فضلاً عن الاستعانة بالقوى الخفية المجردة كالقدر والمشيئة

الإلهية أو السحر لتسيير البطل إلى قدره داخل الحكاية ، وهو نزوع نحو التجريد المتناسب مع البعد الديني .

ونزوع الفرد نحو الجماعة لمواجهة المخاطر والصعاب في حكايات الليالي نموذج لتحرك الفرد نحو الجماعة ومثال ذلك ما نجده من حكاية التاجر والعفريت في الحكاية الأولى[٤٤] ، فالتاجر يتعرض لتهديد العفريت، ويتولى كل مسافرٍ فداء جزء حتى اضطر العفريت المتحفز إلى الشر إلى العفو عن التاجر، وهذا موقف يعبر عن التعاون الإيجابي للإنسان لمقاومة الشر.. ويعزز الرأي القائل بأن الفن البدائي جمعي بطبيعته. والسندباد في مأزقه يحتاج ويستعين بالآخرين لإنقاذه، فمنهم من ينقذه من وادي الحيات، وجماعة أخرى تنقذه من الغرق، وجماعة ثالثة تساعده في العودة إلى البصرة، وعلى الرغم من البطولة الفردية للسندباد إلاّ أن بطولته تتحرك نحو الآخرين، والجماعة هم المحققون لمعنى البطولة وهم المساعدون له في مشكلاته، وقد نفهم من هذا أن تحرك الراوية (شهرزاد) من الفردي إلى الجماعي مهما كانت قدرات الفرد وإمكاناته ، حتى لو استعان الفرد بقوى خفية - كما نجد في الحكايات - وهذه فكرة مقصودة بشكل مباشر في حكيها لـ(شهريار الملك).

والخصوصية الخامسة والأخيرة تتمثل في التواجد غير الملتحم بالأحداث لشهرزاد ، لأنها راوية فاعلة غائبة، ثم هي حاضرة بقدرتها على هندسة الحكي وهي هندسة تعتمد على فكرة الدوائر المتداخلة حكائياً في توزيع مورفولوچي . وموقع (شهرزاد) في النص المؤسس قد أوجد إيهاماً محاثياً أطّر علاقاتها الطبيعية بالحكايات المتداخلة التي تعتمد على مركزية (النص المؤسس) ومن ثم مركزية الراوية (شهرزاد) ، وكأن هذه الهندسة البنائية مقصودة من (شهرزاد) لتسهيل مهمة الحكي المتتابع أملاً في البقاء وحرصاً على استشفاء الملك . ويكثر التداخل الحكائي مع الحكايات الطويلة مثل (حكاية السندباد[٤٥] / حكاية الملك عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان [٤٦] / وحكاية علاء الدين أبي الشامات [٤٧]/ وحكاية حسن الصائغ البصري[٤٨] / وحكاية سيف الملوك[٤٩] ...) وكلها حكايات قائمة على التفريعات المورفولوجية التي توازي الخطوط المتداخلة في الأرابيسك العربي، وهي تداخلات مثلت وسيلة جذب فطرية شائقة وكأنها " تعادل السحر كواحد من أبرز مفردات الليالي[٥٠] " .

وإذ كان النص المؤسس (شهريار وشهرزاد) يعد مركزاً حكائياً ، فإن حكايات الليالي كلها تمثل - بدورها - دوائر حكائية متداخلة تدور حول مركزية النص المؤسس . ثم يتكرر هذا البناء الكلي على مستوى جزئي هو الحكاية المفردة داخل (الليالي) التي غالباً ما تعتمد على دورة ترد النهاية إلى البداية ، وهي نفسها دورة حكايات الليالي كلها حيث تأتي الليلة الأخيرة لترد النهاية إلى البداية كسبب ونتيجة، كأن حكايات الليالي حول مركزية النص المؤسس تمثل دورة توازي تعاقب الليل والنهار كدورة واحدة حول مركزية الحياة والوجود الكوني .

وهذه الهندسة الحكائية الساعية براويتها (شهرزاد) إلى تمرير التعجيب والإدهاش للمتلقي عبر أردية وممارسات تمزج الفردي بالجماعي والواقعي بالخيالي والمادي بالروحي لتعكس صورة حية للصراع الكوني، بحيث نجد أنفسنا أمام الفعل الحكائي المستدير حيث يلتقى (المسبب بالمُسبَب) على محيط الأحداث التي ترتد لأسباب البداية، ليتشبع (شهريار) بالعظات والعبر والأحداث في رحلة استشفاء انتهت ببدء الملك في ممارسة حياته الطبيعية ، ويرضى عن (شهرزاد) بعد أن أنجب منها ثمار المصالحة مع الأنثى .

واقترابنا من الراوية هو اقتراب من آليات الحكي بعبقه التراثي، لأن أسلوب (الليالي) قدم وظيفة جمالية عندما حقق قدرة توصيلية بأبعاد تعبيرية تؤثر في المتلقي في كل زمان.. لأن لغة الليالي شعبية - كما ذكرت - وامتازت بتقارب مستوى الصوغ الحكائي. وإن كنا نعيب على عدد من الروايات المعاصرة عدم القدرة على تعدد مستوى الصوغ اللغوي تبعاً للشخصيات ومستوياتها ، فإننا في (الليالي) لا نعيب على الراوية (شهرزاد) لأن موقعها المحوري شدّ الخيوط في يدها فتقارب المستوى الصياغي للحكايات تقارباً مقنعاً على الرغم من اختلاف مستوى الشخوص ثم إن ملفوظات اللغة ليست بمستوى معجمي ثابت، لأنها ملفوظات متحركة ببعد دلالي يتجدد من زمن إلى زمن ومن قارىء إلى آخر ثم إن (شهرزاد) عمدت إلى التحول القصدي من المطلق إلى النسبي ومن الواقعي إلى الخيالي ليصبح الصوغ متوافقاً مع الحدث الحكائي الدنيوي بصفة عامة . وقد وصل التوافق بين الصوغ ومضمون الحكاية إلى حد أن أصبحت بعض الحكايات قائمة

على جدل لغوي ونجد ذلك - مثلاً - في حكاية (الأصمعي) لـ(هارون الرشيد) عندما حكّم بين أخوات قلن الشعر في طيف الحبيب، فرد بقوله :

" فلما تدبرت الذي قلن وانبرى لي الحكم لم أترك لذي اللب معتبا

حكمت لصغراهن في الشعر أنني رأيت الذي قالت إلى الحق أقربا [٥١] ".

ثم سوّغ الأصمعي لماذا حكم بتفوق الصغرى، وأعجب (هارون الرشيد) بحكمه ومنطقه. ومثل هذه الحكايات تكررت في (الليالي) مثل (حكاية هارون الرشيد مع البنت العربية) [٥٢] عندما طلب (هارون الرشيد) من الأعرابية أن تغير القافية لأبياتها ثلاث مرات ليتأكد من أن الأبيات لها ثم خطبها وتزوجها إعجاباً بها. وتوحد مستوى الصوغ اللغوي لـ(ألف ليلة وليلة) قد ارتبط بالعصر لأن (الليالي) عبرت عن طبقةمن طبقات المجتمع العباسي وهي طبقة عامة الناس لأنها ذات حكايات شعبية، وقد عبّر (لوكاش) حديثاً عن هذا المعنى بقوله : " إن الرواية ملحمة العصر ، ولكنها ملحمة ليست كلية وهذا لا يعود إلى قصور الكاتب وإنما يعود إلى المعطيات التاريخية والفلسفية والفكرية التي تفرض نفسها" [٥٣]. ولذلك فنحن لا نطالب بأن ترقى بأسلوبها إلى مستوى لغة الشعر عند العباسيين لأنها وقتئذ ستفقد مذاقها الخاص، ولن تعبر عن الذاكرة الجمعية، التي هي أبرز أسرار (الليالي) وأحد أسباب خلودها، لأن تعبيرات (الليالي) دال يعيش بصداه خارج ذاته، ونشعر كأن (شهرزاد) الراوية تنحت لغتها داخل تجربتها الحكائية ، ولا تمل الاستعانة بالوسائل الممكنة لإسماع (شهريار) رنينها الصوتي بما فيه من نبرات تأثيرية ممزوجة بفاعلية الإلقاء الشفوي ومعايشة الحكي، لأنها أجادت انتقاء ما يعجب ويُدهش ويؤثر، وهي مثقفة استوعبت طاقات الحكي، وفهمت طبيعة الحكي الشعبي ومتطلباته وآلياته المؤثرة ، وهي تمثل الصدق الفطري الذي يكشف الزيف ، وينتقد السلبيات والأخلاقيات المزيفة "إن تقنية الكتابة لا يمكن أن تفهم إذا تجاهلنا التصورات التي تؤسسها" [٥٤].

وأبسط آليات الحكي تفترض أن لكل حكاية زمانها ومكانها، عنصري الزمان والمكان هما ركيزتا الإدراك العقلاني للأحداث داخل الحكاية، ومن ثم فإننا لن ننظر للزمان والمكان

كعنصرين من عناصر القص بإمكانات التقنية الفنية المعاصرة ، وإنما سننظر إليهما حسب حجمهما الطبيعي داخل حكايات الليالي. وقبل التوقف مع الزمان والمكان في حكايات الليالي، لابد من الإشارة إلى أن العلاقات الزمنية منسوبة للعلاقات المكانية الحادثة المتجددة بالحكي، ويذوب التمايز بين العلاقتين الزمنية والمكانية ذوباناً لا يسمح بالفصل، لأن كل توجه في الزمن يفترض توجهاً مصاحباً في المكان، بل " إن التحديد الخاص بالزمانية لا يتميز إلاّ بمقدار تحقق المكانية وتمكنها - والعكس صحيح - وبمقدار ما يعطي المكان لنفسه من وسائل تعبيرية" [٥٥].

إلاّ أن الزمن المبهم أو المفتوح في (الليالي) مع الاختلاف المكاني قد ولّد قوة حافظة لجماليات الحكي المطلق (الفنتازيا) وحفز على انفتاح التخيل في حكايات (الليالي). وقد يُهمش المكان، ويؤدي دوراً ثانوياً في بعض الحكايات ، وعلى الرغم من هذا يظل المكان مع الزمان مادة التماسك للحكي ومادة لتخصيب المخيلة، ودافعاً قوياً لمزيد من البناء الطوباوي والخيال الفنتازي. ونلاحظ هذا في الحكاية الإطارية أو النص المؤسس، حيث إن مدينة (شهريار) مدينة كونية غير محددة المعالم والملامح، ويزداد الأمر إبهاماً عندما نجرد المدينة الكونية من زمنية محددة، فلقد أسقط (الراوي) الزمن القواعدي المحدد مع تغييب للتحديد التاريخي تحت وطأة الاستهلال المعم - المبني للمجهول- " حُكي ... أنه كان فيما مضى من قديم الزمان وسالف العصر والأوان" [٥٦] وهنا نلاحظ تعانق الزمان والمكان في غيبة التحديد الدقيق للزمنية والمكانية مما ولّد بالخيال الحر لذة إدراك المتلائم عند المتلقي الذي تهيأ بهذا التعانق والتناسب بين (الزمان والمكان) لاستقبال حكى خارج حدود الزمن التاريخي المعلوم ، وخارج حدود الخصوصية المكانية، وهو أمر يعني قصدية المشاركة للمستمع ، حيث إن عدم التحديد للزمان والمكان في الحكاية الإطارية يعطي فرصة باكرة لتخيل كامل عند المتلقي الذي سيبني بمخيلته هذه المدينة الشهريارية بناء خاصاً (زمانيا ومكانياً) وكلُ حسب مقدرته التخيلية والثقافية، وهي قدرة - مهما كانت درجتها - مستنبتة من الواقع، ومنتمية إليه . وهذه المسافة المتروكة للمتلقي أحد أسباب الجذب القصدي من الراوي لينفعل معه المتلقي ويشاركه البناء الطوباوي . وعلى الرغم من

القناعة بتماسك الزمان والمكان وتمازجهما في حكايات الليالي وأن كلا منهما يستدعي الآخر كما تستدعى الجملة أجزاءها ، فإننا سنضطر إلى أن نقف وقفة خاصة مع كل آلية بمفردها لتحديد حجمها وفاعليتها المفردة في حكايات الليالي .

٢ - الزمـــان :

من الواضح الجلي أن زمنية حكايات (الليالي) قد ترجمت بين الزمن الأسطوري المطلق حتى حدود (الفنتازيا) ، والزمن الأرضي المقيد ومن هذه الثنائية تولّد الحكي أرضياً وانطلق أسطورياً فنتازياً ، ومن الطبيعي أن الفنتازيا الخيالية برحابتها سيكون لها السيطرة الغالبة على حكي (الليالي) وهذا ما نلاحظه منذ الليلة الأولى بعد النص المؤسس . إلاّ أن تجاور الزمنين (الأسطوري المطلق والأرضي المقيد) يعني أن مستوى الصراع الحقيقي لحكايات (الليالي) قد تمثل في الصراع بين الواقع المحدود المأزوم والآمال التي فتقت بالخيال شرنقة الزمن الأرضي بكل ما فيه من معاناة وكبت ، ومن ثم فإن الانطلاقة الأسطورية للحكاية الإطارية الشهريارية ، قد تحولت "عن طريق الوعي الشعبي وتمثله إلى وسيلة شعبية لإدراك الواقع" [٥٧] ومن الطبيعي أن الوسيلة الشعبية ستعكس بالخيال آمالها المكبوتة . . .

إلاّ أن اللافت للنظر - هنا - أن التعبير عن معاناة الواقع قد جاء بنظرة جديدة أو مستحدثة لم نألفها عند العربي، فالنظرة الطوباوية بما يدعمها من خيال شعبي فنتازي نظرة تسبح في المستقبل وتعني تجاوز الواقع والتطلع إلى المستقبل، وهي نظرة لم نألفها من قبل لأن العربي يتجاوز واقعة بالارتداد القهقري إلى الماضي الآمن فيبكي على الأطلال ويرتشف الذكريات بتأن ومهل ، ومن ثم فحكايات (الليالي) تمثل قفزة نوعية بهذه الرؤى الطوباوية ، وكأنها تعيد ترتيب الأوراق الأرضية وتدفعها إلى رؤية مستقبلية بدلاً من البكاء على (ليلى والأطلال) . ثم إن التحرك نحو الغد كان بفعل خيالي إلاّ أنه فعل حمل معه جدية العمل والاجتهاد ولاسيما أن البطل يحب المغامرة كالسندباد ويركب المجهول نحو الغد للاستكشاف .

وهذه الظاهرة لم تنفرد بها (الليالي) وإنما وجدت في أعمال أخر (كرسالة الغفران) للمعري - مثلاً - مما يشير إلى وجود أرضية فكرية مشتركة حركت الرؤى نحو المستقبل، وربما كان للفكر الإسلامي دوره في هذا المجال ولا سيما أن الحديث عن المثل العليا ونعيم الجنة وعذابات النار قد حركت الخيال وحركت الإنسان للتطلع نحو المثاليات نحو العدل والخير كبديل عن التدثر بماضي الأطلال التليد.. .

ويمكننا أن نحدد ثلاثة مستويات زمنية لحكايات الليالي :

١ - زمن الحكاية الإطارية (النص المؤسس) : وهو زمن أسطوري يسقط معه التحديد التاريخي فيتسع مجال الخيال .

٢ - زمن شهرزاد الراوية : وهو زمن تتابعي معلوم ومقداره الألف ليلة وليلة ، ولكنه منبثق من الزمن الأسطوري الأول ومن ثم فهو قد استعار البداية المبهمة والنهاية غير الموثقة تاريخياً ولم يحتفظ إلاّ بعقلانية عدّ الليالي الألف مع إعلان عن بداية كل ليلة ونهايتها أثناء الحكي .

٣ - زمن كل حكاية مفردة داخل الليالي : وهو الزمن الثالث المرتبط بالزمن الحر المتغير من حكاية إلى أخرى (تاريخي + اسطوري) ويظهر فيه الراوي الثاني بإذن من (شهرزاد) كالسندباد مثلاً ، وهذا الزمن الثالث يمثل صلب حكايات الليالي وهو مستوعبها ، وهو زمن من المفترض أنه قد حدث قبل زمن الراوية (الزمن الثاني).

والحكايات المقيدة بإشارات تاريخية محدودة نحو : (حكاية حاتم الطائي/ حكاية هشام بن عبد الملك/ حكاية اسحق الموصلي / حكاية هارون الرشيد/ حكاية جميل بن معمر ...) وهي نسبة لا تزيد على ١٠٪ - تقريبا - من حكايات الليالي، وعلى الرغم من هذه النسبة المحدودة إلاّ أنها لم تكن مقيدة بالشخصية التاريخية أو بالحدث التاريخي لأنها اعتمدت على صدى الحدث وليس على الحدث التاريخي نفسه ، وهذا مسلك ناضج لقضية شغلت الروائيين العرب في النصف الأول من هذا القرن وتمثلت في حدود التعامل الروائي مع الحدث التاريخي . وكان اعتماد (الليالي) على صدى الحدث حلاً باكراً لجدل حديث، والاعتماد على صدى الحدث مكّن الراوية (شهرزاد) من حرية الحركة بين الحقيقة والخيال بما يخدم فكرة الحكاية ويساعد على إنجاحها. وأتصور أن (طه حسين) عندما

كتب (على هامش السيرة) قد أفاد من مسلك الليالي لأنه اعتمد على صدى الحدث وليس على الحدث نفسه ، ومن هنا كان (طه حسين) قد تميز بلون خاص ونكهة خاصة بين كتاب السيرة الغيْرية من معاصريه (محمد حسين هيكل/ العقاد/ السحار/الشرقاوي) . ونلاحظ في حكايات الليالي المنطلقة من حدود تاريخية معلومة أن أثر الحدث المفترض في الحكاية أهم بكثير من زمنه التاريخي المقيد ، الذي يصبح عادة مجرد خلفية تؤمن الزمان والمكان لاكتمال التصور الخيالي للحدث المفترض بفعل المخيلة، ومن ثم فالزمن يتراجع إلى حدود تأثير صدى الحدث التاريخي المدعم بالخيال .

وإذا كانت المسلمة البدهية تؤكد أن زمنية الأفعال ترتبط بمسبباتها ، فإننا في (الليالي) نلاحظ أن الأحداث اللا واقعية نفسها لا تخضع لقانون السببية؛ لأنها مسخرة لقوى سحرية أو لمشيئة قدرية خارج حسابات المنطق الزمني المحدد. وعلى الرغم من مظهرية الاستقلال النسبي لكل حكاية بزمنها وتفصيلاتها إلاّ أن الحكايات جميعها مرتبطة ارتباطاً عضوياً بزمنية الحكاية الإطارية التي بدأت لتستمر لألف ليلة وليلة حتى تكتمل الدورة الزمنية مع البناء الدائري عندما تُرد النهاية إلى البداية وتنتهي أزمة (شهريار) الملك. وهنا تؤدي (شهرزاد) بروايتها دور فاعلية الموحدة للبناء العام لحكايات (الليالي)، ويصبح تحديد التتابع الحكائي خارج حدود الزمن المعلوم..، ويبقى قياس زمنية الحكايات قاصراً على التقدير النسبي للسرعة والبطء في رواية (شهرزاد) لحكاياتها خلال الألف ليلة وليلة .

٣ - المكان :

كان تركيز حكايات الليالي على الحدث قد همّش المكان فجاء خلفية وصفية بدون إلقاء ظلال كثيفة على الحدث أو حتى على الشخصية التي لم تتلون بتلون المكان وتعدده وتغيره. ويمكن أن نلاحظ - مثلاً - أن (السندباد) في رحلاته وحكاياته السبع وصف أشياء ولم يصور بيئة .

ولأن أكثر حكايات الليالي اعتمدت على الفضاء التخيلي ، لذا جاء المكان ثانوياً ، واستمد قيمته من الحدث نفسه وبالقدر الذي يساعد فيه على تخصيب علاقة التخييل للحدث. والخيال المكاني في الليالي أكثره مجلوب، لأنه عُنى بعوالم بعيدة (كوادي الحيات

وعوالم البحر والسماء...) وأقل وصف مكاني هو المنتزع من الواقع بتصور خاص كوصف القصور والأطعمة والطيور والبساتين وجاء في وصف مطعم برؤى واقعية وفنتازية معاً ليعكس التصور الشعبي للنعيم الأرضي الذي يتسامعون به عند (هارون الرشيد) وبعض خلفاء بني العباس . إلاّ أن المكان كخلفية وصفية قد تفاوتت قوة تأثيره من حكاية لأخرى وبصفة عامة جاء التأثير محدوداً للغاية لأن التركيز على الحدث وعلى الشخصية قد امتص الطاقات ومن ثم جاء المكان تابعاً للحدث كماهو تابع للشخصية ولم يحدث أن وجدنا تأثيراً قوياً للمكان في الحدث أو في الشخصية .

فالمكان وذكره ووصفه يمثل امتداداً طبيعياً لنفسية البطل، وعلى سبيل المثال لا الحصر نلاحظ في الحكاية الثانية للسندباد وصفه لوادي الماس الذي وصله عن طريق (الرُخ)، وتشعر في وصفه لهذا الوادي وكأنه يصف نفسه ونفسيته في ذلك المكان .. ".. ثم إنني قمت وقويت نفسي ومشيت في الوادي، فرأيت أرضه من حجر الماس الذي يثقبون به المعادن والجواهر .. وهو حجر صلب يابس لا يعمل فيه الحديد ولا الصخر ، ولا يقدر أحد أن يقطع منه شيئا.. وكل ذلك الوادي حيات تسعى ، وأفاع كل واحدة مثل النخلة، ومن عظم خلقتها لو جاءها فيل لابتلعته ، وتلك الحيات تظهر في الليل وتختفي في النهار...."[٥٨] . وأتصور أن هذا الوادي الصلب هو نفسه (السندباد) الصلب كحجر الماس الذي لا يعمل فيه الحديد ولا الصخر وكذا (السندباد) كلما مر بصعوبة مهلكة تجاوزها وفكّر في ارتياد مغامرة جديدة، وهذا يعكس شخصية (السندباد) الصلبة كأرض وادي الماس. والسندباد تعترية مشاعر إنسانية طبيعية فيها الخوف والفرح والرجاء، ومن ثم فوصفه للحيات الضخمة هو تجسيد لحجم الخوف داخله في ذلك المكان القصي .

و(السندباد) بإصراره على ارتياد المغامرات يعكس رغبة عربية في الكشف والاكتشاف والمغامرة ولاسيما بعد التوقف النسبي للفتوحات الإسلامية في عهد العباسيين. و(السندباد) قبل هذا .. وبعد هذا يحاكي رغبة غريزية إنسانية بدأها سيدنا (آدم) - عليه السلام - وهو يسعى لاكتشاف ذاته ثم اكتشاف ما حوله. في هذه الحكاية نلاحظ التطابق بين الوصف المكاني وشخصية البطل (سندباد) وهي واحدة من

الحكايات القلائل التي يساعد فيها الوصف المكاني على تجسيد الحدث مع الوضع في الحسبان أن الخيال الفنتازي في المنظور الحضاري القديم يمثل نوعاً من التحديث أو هو قد وُجد للتحدي ، وإن كان هذا المفهوم قد تبدّل تبدلاً حضارياً في العصر الحديث ولاسيما مع كتاب الخيال العلمي . ويبرز حجم المكان كوسيل للإدهاش في الحكايات المتصلة أحداثها بقاع البحار والمحيطات كحكاية (عبد الله البري وعبد الله البحري) لأن الراوية ترغب في إشباع فضول المستمع وإثارة الدهشة والتعجب أمام هذا العالم الجديد ولذلك جاء المكان ومستحدثاته من أبرز الوسائل لبلوغ هذه الغاية .

والمكان في الليالي من صنع المخيلة والخيال ، وإذا رغبنا في إحصاء فاعلية المكان وحركيته داخل (الليالي) فإننا سنرصده عبر ثلاث علاقات ، نرمز لها بـ (أ - ب - جـ) كالآتي :

أ - علاقة أفقية ⟵ (قصر/ جبل / وادي / مدينة) فضاء أرضي مغلق .

ب - علاقة عمودية ⟵ (أرض ... سماء) فضاء مفتوح .

جـ- علاقة تحتية ⟵ (أرض .. بحر).

ويصبح الرمز (د) ممثلاً للعلاقة المائلة بين العلاقات الثوالث .

في العلاقة الأفقية «أ» نلاحظ أن حجم المكان الموصوف مقيد بإمكانات واقعية، ومن ثم فحركية المكان وفاعليته جاءت محدودة وكان من الطبيعي أن نصف هذه العلاقة الأفقية بالفضاء المغلق، لأن الخيال مشدود بكل مُغار الفُتل إلى الأرض الممتدة أفقياً من المدينة إلى الجبل إلى الوادي ... .

وفي العلاقة العمودية «ب» نلاحظ انطلاق المكان الموصوف تبعاً لانطلاق الخيال الفنتازي الحر .إلاّ أن حجم المكان الموصوف نفسه قد جاءأقل العلاقات الثلاث(أ .ب .جـ) وجوداً في حكايات (الليالي) لأن العلاقة « ب » تمثل الفعل الأعلى لما ورائيات يصعب على المخيلة استكمال جزئياتها بدافع غيبة القدرة على التصور (الباتورامي).

أما العلاقة «جـ» التحتية فهي علاقة لا محدودة للوصف المكاني وهذه العلاقة تبرز المكان بصورة أفضل من العلاقة « ب » لكثرة التعامل مع البحر وكثرة الخيال الشعبي حول معطيات البحر ومخاوفه ، فالمخيلة تغذي هذه العلاقة وبدونها قد يصبح المدلول في حاجة إلى دال .

وإذا كانت هذه العلاقات ترصد حركية المكان في حكايات (ألف ليلة وليلة) فإن هذا لم يمنع من أن تتضمن الحكاية الواحدة هذه العلاقات معاً التي توجد بسبب حركية البطل وتجدد الأحداث داخل الحكاية كما نجد في رحلة (السندباد) الثانية فهو قد تحرك من بغداد إلى البصرة إلى البحر... ولما تحطمت السفينة ونجا ووصل إلى الجزيرة حمله (جني) إلى السماء ثم وصل إلى (وادي الماس) والحيات ، وتعلق بطائر (الرخ) الذي أعاده إلى الأرض / الأم - حيث الأمن ويمكننا أن نرصد الحركية كالآتي :

(أرض ← أرض/ بحر ← أرض / أرض ← سماء / سماء ← أرض)

أو (أ ← جـ ← ب ← ب ← أ) وسنلاحظ أن العلاقة الأفقية (الأرض) منها البداية وإليها النهاية، ثم إن الأرض تمثل نقطة الارتكاز الأساسية وهو تعبير عن حجم الارتباط الإنساني بالأرض /الواقع ، وأن البدائل المكانية (سماء/بحر) مؤقتة بفعل الخيال الفنتازي الحر. وإذا كانت العلاقة بين (أ وب) تسجل تناقضاً دلالياً ، والعلاقة بين (أ و ج) تسجل تناقضا آخر إلاّ أننا نلاحظ أن « أ » الأرض هي العامل المشترك بين العلاقات الثلاث وهذا يجعل من الأرض نقطة ارتكاز ومن فعل الإنسان الأرضي محوراً أساسياً للحوار مع مفردات الكون في السماء أو البحر ، وفي هذه الحالة نجوهر « أ » ونهمش العلاقة «د» إلا إذا عبّرت « د » عن الأرض كمحور ارتكاز وتحركت بخط مائل نحو (ب أو جـ) . وتبقى العلاقة « د » افتراضية تستكمل شكل العلاقات الرمزية إلاّ أن حجم وجودها في (الليالي) يكاد يكون معدوماً لأن (الأرض) تمثل عاملاً مشتركاً بين العلاقات الثوالث الأساسية (أ . ب . جـ).

ثالثاً : الإمكانات الشكلية في الليالي :

تمتلك الليالي ذخيرة من الإمكانات الشكلية التي تفيد المبدعين إن لم تكن قد

أفادتهم بالفعل، ونحن هنا لا نتوقف مع التفصيلات الممكنة لتوليد شكول حكائية ، بل نركز على أبرز وأظهر هذه الإمكانات الشكلية الكائنة في حكايات الليالي وهي : ١ - المتتاليات ؛ ٢- إمكانات التشكيل الحواري ؛ ٣- المروي عليه .

١ - المتتاليات القصصية :

ليسمح لي القارىء بأن أعنون بهذا المصطلح المعاصر لأنه الأشهر والأكثر تداولاً لكن الدقة العلمية لإمكانات النص المبحوث (الليالي) تفرض علينا القول بـ(المتتاليات الحكائية) . وإن كان بعض الباحثين المعاصرين يفضلون استخدام (الحلقات القصصية) ومنهم من استخدم (الديوان القصصي) . والمتتاليات الحكائية نقصد بها مجموعة الحكايات المكونة لألف ليلة وليلة . وعلى الرغم من الاستقلال النسبي للحكايات إلاّ أنها جميعاً تضرب بلحمتها وجذورها في عمق النص المؤسس للحكايات (شهريار - شهرزاد) حتى إن كل وحدة حكائية أصبحت تمثل وحدة استشفاء لشهريار الملك بما تقدمه من نصح وإرشاد غير مباشر . وهذه الوحدات الحكائية تمثل في مجموعها جملة من الخبرات والمواعظ والرؤى المتنوعة والمتغايرة، وهذا التنوع موظف بالدرجة الأولى للتأثير في (شهريار) ومن هنا تنجذب الوحدات الحكائية نحو مركزية النص المؤسس . ومهما بدت المراوغة الحركية لهذه الوحدات إلاّ أن سيطرة الراوية وقدرتها على الحكي قد مكّن من توليد المعاني المقصودة لاستشفاء الملك حتى نصل بالمواعظ الحكائية النزعة إلى حدود التأثير في الملك فيتحول من دمويته وسوداويته إلى رجل عادي . وجاءت التيمات الحكائية المشتركة في الحكايات لتزيد من حدود الترابط وتثري البعد الدلالي نحو (السحر/ الزمن الأسطوري/ البطل المسطح/القدرة الإلهية...) فالشخصية المسطحة لبطل الحكاية - مثلاً - تمثل بتكرارها وسيلة تشابه وربط وتماثل يسمح للشخصية بحمل أكبر قدر من التوجه الوعظي المقصود للتأثير في الملك (شهريار) . وفي نهاية الألف ليلة عندما تُرد النهايةإلى البداية ترسم الليالي كلها شكلاً دائرياً يزيد من ترابط المتتاليات الحكائية ونشعر كأننا أمام عالم متوحد بنسق واحد من المتتاليات الحكائية التي تمثل لوحات تفصيلية داخل النسق الكلي لألف ليلة وليلة .

ومثل هذه التيمات المشتركة مع راوية ومروي عليه تمثل وسائل ربط قوية ومتنوعة بين المتتاليات الحكائية لألف ليلة وليلة ، بينما نجد ندرة لهذه التيمات المشتركة في المتتاليات القصصية الحديثة، لأن أكثر الروائيين يعتمد الاسترجاع للبطل وسيلة ربط أساسية فيوحد الذات وينوع المعزوف الحكائي بآلياته المختلفة زمنياً ومكانياً مثل محاولة (إدوار الخراط) (ترابها زعفران) ومثل ما نجده عند (محمد البساطي) في روايته (منحنى النهر)... وهذا يعزز فكرة سبق الليالي إلى استخدام المتتاليات . " والواقع أن الحلقة القصصية هي بنية سردية جديدة نسبياً على الأدب العربي الحديث، وإن كانت القصة العربية القديمة صاحبة الفضل في ابتداعها في واحد من أهم نصوصنا العربية والإنسانية (ألف ليلة وليلة) ثم عرفتها القصة الغربية بعد ذلك منذ نهاية القرن الماضي في (صور الرياضي التخطيطية) (لإيفان تورجنيف) وفي بداية هذا القرن في (أناس من دبلن) لـ(جيمس جويس) ، في (فن الجوع) لـ(كافكا) و(المنفى والمملكة) لـ(ألبيركامي) و(الذين لا يقهرون) لـ(وليم فوكنر)...."[٥٩] .

وإذا كان (إنجرام) قد شبه الخاصية البنائية للمتتاليات القصصية بحركة العجلة التي لا ينفصل تكرار دورانها عن حركتها للأمام، ولا يمكن لها التحرك إلى الأمام إلاّ من خلال الدوران التكرري"[٦٠] فإن الخاصية البنائية للمتتاليات الحكائية في الليالي تتماثل مع هذا التشبيه الدقيق ، ويمكننا تقسيم المتتاليات الحكائية في الليالي إلى مستويين داخل النسق الكلي .

المستوى الأول تمثل له بتلك الحكايات المفردة التي تنتهي في ليلة أو عدد من الليالي وهذه الحكايات مرتبطة بمركزية النص المؤسس في الحكاية الإطارية .

والمستوى الآخر تمثله مجموعة حكايات ذات موضوع واحد أو مرتبطة بشخصية واحدة مثل (حكايات السندباد/ حكايات هارون الرشيد/ حكايات الكرم/ حكايات عدم الاغترار بالدنيا والوثوق بها) ، وهذا المستوى يمثل بشكل تفصيلي فكرة المتتاليات التي تتناول موضوعاً واحداً من زوايا عديدة، وترتبط أيضاً بمركزية الحكاية الإطارية . وتأتي (شهرزاد) بروايتها الشفوية لتستحدث نوعاً مبكراً من التشويق يناسب فكرة المتتاليات

الحكائية وتزيد من وشائج الصلة ولاسيما عندما تعمد إلى إعادة الجزء الأخير من حكي ليلة سابقة لتربطه بحكى ليلة أخرى مما زاد من الربط والتدفق والترابط الحكائي للبناء الخاص لفكرة المتتاليات الحكائية في الليالي .

٢ - إمكانات التشكيل الحواري :

إذا كانت الرؤية من موقع ما هي شكل من أشكال الوعي، فهي أيضاً شكل من أشكال الفن، لأن الرؤية تحدد شكل الصوغ ومنطقه . والشكل الفني لـ(الليالي) أكثر من محير لامتلاكه ثراء فنياً متنوعاً.. ولذلك نرتضي باسترخاء أنها (حكايات شعبية) على الرغم مما يجده القصاصون من إمكانات قصصية ، وما يجده المسرحيون من إمكانات مسرحية . وتصنيف (الليالي) في ضوء التقسيمات الأدبية المعاصرة سيمثل انتهاكاً للتجنيس الأدبي العام حتى لو كانت الرواية شكلاً متحرراً ، فإن هذا التحرر لن يخول لنا المجازفة لتصنيف الليالي تبعاً لشكل من شكول الفن القصصي المعاصر . وتأتي إشكالية الأجناس الأدبية بتقسيماتها الحادة لتزيد من صعوبة تصنيف الليالي بامكاناتها الفنية، لأن تصنيفها تبعاً لأي جنس أدبي يعني انتهاكاً مباشراً لقدراتها الفنية ، ويبقى الأمل في التصنيف ممكناً عندما نقتنع بتقارب الفنون وحجم إفادتها بعضها من بعض الذي أصبح حقيقة إبداعية تسبق تصنيف الأجناس الأدبية .

ومن الإمكانات المتميزة في الليالي حجم التواجد الحواري في حكايات (ألف ليلة وليلة)، وهذا الحجم يختلف من حكاية إلى أخرى تبعاً لمدى سطوة الراوية (شهرزاد) فعندما يزيد تواجدها يتقلص الحوار وتفتقر الحكاية إلى العمق السيسيولوجي وتكتفي اللغة بمهمة الإبلاغ. وعندما يختنق تواجد الراوية (شهرزاد) وتكتفي بالظهور المتباعد لربط السابق باللاحق أو لتعلن عن إدراك الصباح يصبح وجودها مجرد أداء وظيفي فيزيد الحوار ويظهر الصوت الثاني والثالث - بتقسيمات المعاصرين - حيث تتاح فرصة أكبر للحوار وللمتحاورين ونقترب من مسرحة الأحداث . والأمثلة كثيرة، ونكتفي بالتمثيل من حكاية (حاتم الطائي) [٦١] حيث إن (ذو الكراع) - ملك الحمير- نزل بالوادي الذي دُفن فيه (حاتم الطائي). وبدأ الحوار بين (ذو الكراع) ورجال الحي عندما سمع ليلاً صوت صراخ :

فقال : ما هذا العويل فوق الجبل ؟

قالوا له : إن هذا قبر حاتم الطائي.. وكل ليلة يسمع النازلون في هذا المكان العويل والصراخ .

قال يهزأ بحاتم : يا حاتم نحن الليلة ضيوفك ، ونحن خماص.. (ثم غلب عليه النوم فنام) ولما استيقظ مرعوباً

قال : يا عرب الحقوني وأدركوا راحلتي

(فلما جاؤوه وجدوا الناقة تضطرب فنحروها وشووا لحمها وأكلوه)

قالوا له : ماذا حدث ؟

قال : إني نمت فرأيت حاتم الطائي في المنام قد جاءني بسيف

وقال حاتم : جئتنا ولم يكن عندنا شيء " وعقر ناقتي بالسيف"

(ولما أصبح الصباح ركب ذو الكراع راحلة واحد من أصحابه ثم قابل "عدي بن حاتم الطائي").

عدي :أين ذو الكراع أمير حمير ؟

قالوا : هو هذا .

عدي : اركب هذه الناقة عوضا عن راحلتك فإن ناقتك قد نحرها أبي لك .

ذو الكراع : ومنْ أخبرك ؟

عدي : أتاني في المنام في هذه الليلة وقال لي : يا عدي إن (ذو الكراع) استضافني فنحرت له ناقته ، فأدركني بناقة يركبها فإني لم يكن عندي شيء .

ذو الكراع .. يأخذ الناقة ويتعجب من كرم حاتم الطائي حياً أو ميتاً ! "[٦٢].

وسيطرة الحوار على هذا النحو تبرز لنا حجم الرغبة الشفوية في مسْرحة أحداث الحكايات في (ألف ليلة وليلة) بفعل الراوية (شهرزاد) التي أجادت الانتقال السهل الممتنع من الحلم إلى الحقيقة ومن السرد إلى الحوار، وكان الحوار مشخصاً للغة الآخر دونما انتهاك لخصوصيتها من أجل خطاب حواري نشط. بينما قام السرد بتنسيق الحوار والتنقل (واقع / حلم / واقع ...).

إلاّ أن الحوار في حكايات الليالي لم يستطع أن يمثل - على الرغم من كثرته - القوة الخلاقة للشكل الحكائي وكان افتقار الحوار لفاعلية إخصاب التنافرات والتناقضات الفردية قد حجّم فاعليته الفنية ، ومن ثم فالتناغمات الحوارية لم تتسرب بعمق إلى طبقات الخطاب الدلالي في عرض حكايات الليالي. وكان تسطيح عرض الحدث سبباً آخر في تحجيم ردود الأفعال وعدم تبلورها في المعطى الحواري . لكن حكايات الليالي قد امتازت بإجادة السبك بين السرد والحوار وإعادة طبع (الليالي) بإخراج جديد في عرض الحوارات سيضعنا وجهاً لوجه أمام بذور جيدة باكرة لمحاولات (المسرواية). ولا أعتقد أن هذه مبالغة لأن (المسرواية) ليست جنساً أدبياً حديثاً إذا أنها سبقت الرواية الفنية في ظهورها عند الأوربيين ولاسيما في القرن الثامن عشر ثم في القرن التاسع عشر عند (فلوبير / هاردي/ ديدرو ثم جويس) [٦٣] في مطلع هذا القرن، وكأن (المسرواية) تمثل الوسيط الفني للانتقال من فن المسرح إلى فن الرواية ، واعتقد أن (الليالي) بما تمتلك من بذور (المسرواية) قد مثلت نقلة نوعية أخرى تجسد مرحلة الانتقال للثقافة العربية من الشفاهية إلى التحريرية .

٣ - المروي عليه (شهريار الليالي) :

احتفل النقد الحديث بالمروي عليه . وهو شخص يؤثر في الخطاب الروائي، وهو شخصية تتوازى مع الراوي في وجودها الخيالي وعمقها التأثيري... والمروي عليه يختلف عن المتلقي الحقيقي (القارىء) .. لأن القارىء خارج النص ، بينما المروي عليه داخل النص، وله مهام فنية كثيرة ومؤثرة ، فهو يقوم بدور التوسط Relay- بين الراوي والقراء.. أو بين الروائي والقراء. فقد يظهر عندما يوجه إليه الراوي إشارات جانبية توضيحية يجلي بها غموضاً ما في الحدث المروي، وفكرة التوسط يتلاعب بها الروائيون المحدثون في تشكيلات عديدة (الإسهام في تطوير الحبكة/ المتحدث باسم الجانب الأخلاقي) ومنهم المروي عليه : (المتمرد/ أو المثير للسخرية أو العارف بالأحداث أو الجاهل بالأحداث أو الساذج ...).

وقد يمارس (المروي عليه) مهمة التشخيص في السرد الروائي .. ثم إن (المروي عليه) يمثل بوجوده قوة أساسية دافعة للسرد وللراوي لكي يروي ، وقد تصل هذه القوة

إلى موقف مبالغ فيه تماماً كما نجد في (ألف ليلة وليلة) فالراوية (شهرزاد) تروي بسبب (المروي عليه - شهريار الملك)... والراوية قد تقتل لو توقفت عن الحكي.. أو رفض هو (المروي عليه) الاستماع إلى حكاياتها ، ومن ثم فإن الراوية هنا تروي تحت ضغط (المروي عليه) ، وهو ضغط وصل تأثيره حد بسط نفوذه على طريقة الأداء الفني للحكايات ونلاحظ تأثير (المروي عليه) ودوره في تشكيل بناء حكايات الليالي في مظاهر عديدة :

منها - مثلاً - عنصر التشويق الذي حرصت عليه (الراوية شهرزاد) فهذا العنصر قد شكل بنية أساسية في طريقة العرض حتى تغري(شهرزاد) (شهريار) بالمتابعة والسماع.. لتمديد عمرها. ومنها التركيز على الجانب الوعظي .. لإبراز دور الحاكم والمحكوم وأهمية الأخلاق الحميدة والعدل.. وهذا التوجه الوعظي كان مقصوداً من (شهرزاد الراوية) لأنها تحرص على إفادة المروي عليه (شهريار) . ونلاحظ أيضاً حرص الراوية (شهرزاد) على الاستطراد والتداخل الحكائي لتمديد حكايات من أجل تمديد عمرها فالتداخل الحكائي كان تحت ضغط دموية (المروي عليه الملك شهريار). وقد وصل التأثير للمروي عليه إلى حدود الصياغة الأسلوبية نفسها فإحكام السجع كان عنصراً مهماً لجذب (المروي عليه) وللتأثير فيه بالإيقاع الصوتي من أجل جذبه ومن أجل إمتاعه بالحكايات المروية ... . وكأن المروي عليه هو الذي يحدد بداية الحكي ... . إذن فـ(المروي عليه) في الليالي قد شكل بثقله التأثيري أبرز الملامح الفنية في رواية (شهرزاد) لحكايات (ألف ليلة وليلة) . ويبقى (شهريار) المروي عليه النموذج الباكر للمهمة التأثيرية الكبرى للمروي عليه ، والذي تشكل بوسائل عديدة في الروايات الحديثة .

وكان النقد الحديث محقاً في تناوله لـ(المروي عليه) لإبراز أهميته القصوى في العملية الإبداعية فضلاً عن دوره المهم في تشكيل السرد الروائي المعاصر، ودراسة (المروي عليه) لا تقف أهميتها عند حدود إبرازه وتصنيف تشكيله وإنما تتجاوز ذلك إلى فهم أفعال الاتصال وحجمها التأثيري في البناء الفني ، وكانت (ألف ليلة وليلة) نموذجاً جيداً باكراً في إبراز هذه الأهمية القصوى لـ(المروي عليه) وهي أهمية بلغت حد القاسم المشترك مع (الراوية) نفسها ... وبهما جاء النص المؤسس .. وبهما جاءت حكايات (ألف ليلة وليلة) ثرية متميزة .

الهوامش

(١) الأسطورة والملحمة/ج ديتريل/جـ٢/ ص٨٠/ منشورات غاليمار .
(٢) چان لاكان / عن (النقد البنيوي الحديث) لفؤاد أبو منصور/٩٩.
(٣) الوقوع في دائرة السحر / د. محسن جاسم الموسوي/ ٢٨٩.
(٤) راجع : سمات الرواية / فورستر/ ٣٤/ ط ١٩٦٨.
(٥) عن / الوقوع في دائرة السحر / الموسوي / ١٠١ -١٠٢.
(٦) راجع رواية (ترابها زعفران) لإدوار الخراط .
(٧) أحلام شهرزاد / طه حسين/ دار المعارف ١٩٤٣.
(٨) المدينة المسحورة/ سيد قطب/ دار المعارف ١٩٤٦.
(٩) صدرت في سلسلة (كتب للجميع) ١٩٤٨.
(١٠) راجع كتاب (الصوت والصدى..) للباحث نفسه/ دار حراء بمصر ١٩٩١.
(١١) المرجع السابق .
(١٢) ألف ليلة وليلة / د. سهير القلماوي/٧٥.
(١٣) نعد لهذه الدراسة من عام ١٩٩٣.
(١٤) ألف ليلة وليلة / جـ١/ ٨ .
(١٥) المرجع نفسه / جـ ١/ ٨ .
(١٦) نفسه / جـ ١ / ٧ .
(١٧) نفسه / جـ ١ / ٧ .
(١٨) نفسه / جـ ١ / ٨ .
(١٩) نفسه / جـ ١ / ٨ .
(٢٠) نفسه/ ص ١٩٤ - ٥٠٦ .
(٢١) نفسه / ص ٥٠٧ - ٥٩٧ .
(٢٢) نفسه / ص ٩٩٠ - ١٠٤٧ .
(٢٣) نفسه / ص ١٢٤٨ - ١٣٦٤ .
(٢٤) راجع : الأصول الروائية في رسالة الغفران / د. صفوت الخطيب / ٣٣ .
(٢٥) سيأتي تفصيل لهذه الجزئية في استعراضنا للعناصر البنائية لليالي .
(٢٦) ألف ليلة وليلة / ١١١٠-١١١٢.

(٢٧) يمكن مراجعة دراسة (فلاديمير بروب) عن (مورفولوجيا الحكاية الخرافية) إلاّ أنه بالغ في التنظير الرمزي للحكايات مما أدى إلى تحويل الدراسة إلى حسابات رياضية بحته. ويمكن مراجعة دراسة (قاسم المقداد) عن (السرد الأسطوري لملحمة جلجامش).

(٢٨) (النص المؤسس/ الحكاية الإطارية) نقصد به الحكاية الأصلية لليالي وهي حكاية (شهريار وشهرزاد) Subtexte .

(٢٩) بنية الشكل الروائي / حسن بحراوي /٣٩.

(٣٠) الحكاية الأولى / ألف ليلة وليلة .

(٣١) حكايات السندباد البحري / ألف ليلة وليلة .

(٣٢) ألف ليلة وليلة / ٥ .

(٣٣) القوة المائزة : مصطلح ورد عند (حازم القرطاجني) وقصد به القوة العقلية التي تميز ما يلائم الوضع والنظم والأسلوب مما لا يلائمه .

(٣٤) الصوت والصدى / للباحث نفسه / ١٥٧.

(٣٥) الخوالف : ما يمكن أن يحل محل العلم ويخلفه كأسماء الإشارة والموصول وقد ورد هذا المصطلح عند (الفارابي).

(٣٦) نقلاً عن (في الأدب القصصي عند العرب) لموسى سليمان... ومصدره :
Chauvin V.Bibliographie des Quvrages Arabes T.IVP.10.

(٣٧) راجع : هندسة المعنى في السرد الأسطوري لملحمة جلجامش / قاسم المقداد .

(٣٨) ألف ليلة وليلة /٢١٣.

(٣٩) ألف ليلة وليلة / جـ ١/٢٩٦.

(٤٠) نفسه / جـ٢ / ٦٩٧ . وهذا على سبيل المثال فقط والنماذج كثيرة في الليالي .

(٤١) نفسه / جـ ٢ / ٢٩٧ .

(٤٢) نفسه / جـ ٢/ الليلة ٥٦١ / ٩٩٠ - ٩٩١.

(٤٣) راجع (الصوت والصدى) / للباحث نفسه / ص ٢٤.

(٤٤) ألف ليلة وليلة / جـ ١ / الليلة الأولى والثانية .

(٤٥) حكايات السندباد من ٩٩٠- ١٠٤٧.

(٤٦) حكاية الملك عمر النعمان ... من ١٩٤- ٥٠٦.

(٤٧) حكاية علاء الدين ... من ٦١٨ - ٦٦٨.

(٤٨) حكاية حسن الصائغ من ١٢٤٨- ١٣٦٤ .

(٤٩) حكاية سيف الملوك من ١١٨٨-١٢٤٨.

(٥٠) الصوت والصدى / للباحث نفسه / ١٣ .
(٥١) ألف ليلة وليلة / حكاية الأصمعي لهارون الرشيد / ١١١٠ وما بعدها .
(٥٢) ألف ليلة وليلة / حكاية هارون الرشيد مع البنت العربية / ١١٠٨ وما بعدها .
(٥٣) نظرية الرواية / لوكاش/ ١١.
(٥٤) چان لاكان - نقلاً عن (النقد البنيوي الحديث) / فؤاد أبو منصور/ ٩٩.
(٥٥) فلسفة الأشكال الرمزية / أرنست كاسبرر / جـ ٢/ ١٣٥ .
(٥٦) ألف ليلة وليلة / جـ ١ / ص ٥ .
(٥٧) الصوت والصدى - للباحث نفسه / ٥٦ .
(٥٨) ألف ليلة وليلة /١٠٠٢ وما بعدها ... .
(٥٩) مجلة فصول / ربيع ١٩٩٣ / ص ٤٠ وما بعدها .
(٦٠) Farrest L. Ingram, Represntative Short Story of the Twentieth Century , (The Hague, Quton 1971) p.12 .
(٦١) ألف ليلة وليلة / ص ٦٦٨ /٦٦٩. ويمكن مراجعة حكايات أخر نحو (حكاية اسحاق الموصلي وزواج المأمون الليلة ٣٢٤، حكاية هارون الرشيد مع العجمي ٣٣١، حكاية حمزة بن المغيرة الليلة ٦٦٨).
(٦٢) ألف ليلة وليلة / ٦٦٩.
(٦٣) ديدور .. كان في القرن الثامن عشر . وفلوبير في عمله (غواية القديس أنطونيوس) .

أولاً المصادر :

- ألف ليلة وليلة / دار العودة للصحافة والطباعة والنشر / بيروت - لبنان / (د.ت) .
  ألف ليلة وليلة / دار العودة ببيروت / ١٩٨٥م.

ثانياً : المراجـــع :

١ - **إبراهيم** : نبيلة إبراهيم / أشكال التعبير في الأدب الشعبي/ مكتبة غريب بمصر/ ط٣ .
٢ - **إدريس** : يوسف إدريس / نيويورك ٨٠ (رواية)/ دار الشروق بالقاهرة وبيروت / ط ١٩٨٧.
٣ - **باختين** : ميخائيل باختين / الخطاب الروائي / ترجمة محمد براده / دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع بباريس والقاهرة .
٤ - **البساطي** : محمد البساطي / منحنى النهر (رواية) / الهيئة العامة للكتاب بمصر ١٩٩٢م.
٥ - **التلاوي** : محمد نجيب التلاوي / الصوت والصدى . دراسة في تأثير ألف ليلة وليلة في الرواية العربية المعاصرة/ دار حراء بمصر / ١٩٩١.

٦ - **الحكيم** : توفيق الحكيم / بنك القلق / دار المعارف بمصر / ط١ / (د.ت).
توفيق الحكيم / قالبنا المسرحي / مكتبة الآداب /١٩٦٩.
٧ - **حسين** : طه حسين / أحلام شهر زاد / دار المعارف بمصر .
٨ - **الخراط** : إدوار الخراط / ترابها زعفران (رواية) / دار المستقبل العربي ببيروت والقاهرة/ ١٩٨٥.
٩ - **الخطيب** : صفوت الخطيب / الأصول الروائية في رسالة الغفران / دار النهضة بمصر .
١٠- **الخميسي** : عبد الرحمن الخميسي / ألف ليلة الجديدة / سلسلة كتب للجميع ١٩٤٨.
١١- **ديبزيل** : ج . ديبزيل / الأسطورة والملحمة / جـ٢ / منشورات غاليمار / دار المأمون .
١٢- **سليمان** : موسى سليمان / في الأدبي القصصي عند العرب / دار العودة/ بيروت .
١٣- **قطب** : سيد قطب / المدينة المسحورة / دار المعارف بمصر ١٩٤٦/ وطبعة دار الشروق بالقاهرة .
١٤- **القلماوي** : سهير القلماوي / ألف ليلة وليلة / دار المعارف بمصر ١٩٥٩.
١٧ - **المقداد** : قاسم المقداد / هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي لجلجامش/ دار السؤال بدمشق/ ١٩٨٤.
١٨ - **منصور** : فؤاد أبو منصور / النقد البنيوي الحديث / دار الكتاب اللبناني بمصر وبيروت .
١٩ - **الموسوي** : محسن جاسم الموسوي / في دائرة السحر/ الهيئة العامة للكتاب بمصر .
٢٠ - **ولسن** : كولن ولسن / فن الرواية / ترجمة محمود درويش / دار المأمون ١٩٨٦.

ثالثاً : المراجع الأجنبية :

- Forrest L. Jngram, Reprisntative Short Story Cycles of the Twentieth Century, (the Hague, Quton, 1971) .

رابعاً : الدوريات :

١ - مجلة فصول / عدد ربيع ١٩٩٣ / الهيئة العامة للكتاب بمصر .
٢ - مجلة الهلال / عدد سبتمبر ١٩٩٢ / دار الهلال بالقاهرة .