

مركزية الأنثى ودهشة الحكى في (ألف ليلة وليلة)

*The centrality of the female and the astonishing of narration in
(One Thousand and One Nights)*

الدكتور: بوديار عادل
الدكتور: كبير آمال

• قسم اللغة والأدب العربي- جامعة العربي التبسي-تبسة (الجزائر)

Boudiar1973@gmail.com

kebiramel07@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2020/10/08 تاريخ القبول: 2021/01/01 تاريخ القبول: 2021/03/15

ملخص:

تقوم الحكاية في (ألف ليلة وليلة) على الاحتمال أكثر من اليقين، فالحقيقة بالنسبة إلى هذا النص ليست في الكائن بالتحديد بل في كونها تصنع واقعا مما يمكن أن يكون،

إلا أن استعمال الزمن الماضي للحكاية يدخلها حتما ضمن دائرة التحقيق فتصبح واقعا مرثيا بعين الخيال، وتمكّن من اختراع الأنا وتقابلها بالآخر، الذي يتكشف أثناء القراءة في أشكال من الوعي الذي يفصل الذات عن الآخر بوصفه موجودا أو مشارا إليه، بوصفه ظاهرا أو مختفيا بين مختلف الشخصوس الموظفة في الحكايات؛ ليس على السواء، ولكن على سبيل التعدد والاختلاف.

الكلمات المفتاحية: السرد، التراث، الفلكلور، الأنثى، السلطة، العجيب، المهمش.

Abstract:

Story in One Thousand and One Night is based on probability more than certainty; truth is never in the being but in a possible reality that it makes. However, the use of narrative past tense brings it closer to realization, thus it becomes a reality seen through imagination, as it makes possible to create the Self to face with the Other that will be unveiled through reading forms of consciousness that separates the Self from the Other considered as being or alluded to, explicit or implicit among different characters to mark variety and difference.

Keywords: narration, tradition, folklore, The female, power, fantastic, margin.

تمهيد:

توسع أفق السرد العربي القديم توسعا شديدا في زمن الخلافة العباسية مما أفضى إلى استحداث أنماط من النصوص الأولى، التي صارت تراث الأمة العربية الآن؛ وقد « شغلت قضية التراث الكثير من الأقسام ولا تزال محل جدل ونقاش في المنتديات الأدبية، وهذا يعود إلى تجدد العوامل والمؤثرات المسببة لهذه القضية، لأن مسألة الدفاع عن ثقافة المجتمع وحضارته الشغل الشاغل للكثيرين ضد محاولات محو الذاكرة المستمرة، وكردة فعل طبيعية تجاه تلك الهجمات، فكانت العودة إلى الماضي محاولة لإثبات الذات العربية، فالتراث هو الممثل الشرعي لمقومات الأمة¹ وهو الدليل على نشاط الفكر وحركة الإبداع الإنساني، بما يثبت أن ذلك الفكر إنما كان بالفعل في حالة من الحياة عكس ما يشاع عنه من اتهامات الجهل والركود.

1- تشكيل التراث السردى العربي:

يحيلنا هذا التمهيد إلى التركيز على النصوص السردية في تاريخ الثقافة العربية، بمعنى الانتباه إلى نمط إبداعي بديل عن الشعر، وفق مقومات فنية مكتسبة بفعل الترجمة والاطلاع على الدخيل الفكري والثقافي، ومن ذلك نص (ألف ليلة وليلة) الذي - وإن لم يكن يختلف في إطاره النثري العام عن متوارثات المحكي الشفوي القديم، الذي يشكل التراث العربي منذ العصر الجاهلي- إلا أن « ألف ليلة وليلة ذاتها، ما هي سوى محصلة نهائية للحكايات العربية: في الجزيرة العربية ودلتا مصر، والشام والرافدين، بالإضافة إلى أن معظم المستشرقين الذين تعرضوا بالنقل والترجمة لألف ليلة وغيرها، قد استعانوا برواة الحكايات العربية ذاتهم وحفظه نصوصها...² فهو نص يمتلك تفردا إبداعيا يمكن أن يجعله ضمن السرديات المبتكرة على مستوى الشكل (بامتلاكه بنية النص السردى)، وعلى مستوى المضمون (باختراقه موضوعات النص الشفهي القديم وصولا إلى تضمينات متجاوزة لسلطة المباشر أو المألوف أو حتى النمطي) « هكذا يبتكر النص نهجا بديعا في التعامل مع المخلوق، الخيالي، اللامعقول، الجامح، المتجاوز حدود التاريخي والمعقول بتريسيخه وتجذيره في التاريخي والمعقول، وهو بذلك يمنحه مصداقية مواهمة، لا مصداقية منطقية حقيقية، ومشروعية مخالية، لا مشروعية قابلة للتمحيص والبرهان، غير أن ذلك ينطبق على فعل الإبداع لا على مادته، فلا شك أن النص يسعى إلى البرهنة على سلامته بكل الطرق الممكنة³ » من خلال توليد الحكايات من جهة وإسناد الحكيم

إلى راو (شهرزاد) يعمل على إخفاء الراوي الأصلي، للوقوف في وجه المتلقي أو القيم على الحكاية، أو للتمويه على إشاراتها السيميائية بإسنادها إلى (المرأة) إمعانا في تقليص دائرة التأثير المفترض وتنفياً للموضوعات بصيغة علامائية غير خاضعة لرقابة المركزية المهيمنة، ما يجعل رأي (ابن النديم) فيها رأيا متوقعا لا يكاد يخرج عن طبيعة العلاقة السائدة بين القائمين على شؤون الأدب والفن حينها، وبين منتجها.⁴

لا ينتهي الحديث عن الموروث السردي العربي القديم عند الحكاية الخرافية، ولكن النصوص المتوارثة شكلت تباعا عالما من الحكيم الذي يميز المرحلة التي ينتمي إليها من جهة، ويتميز بتطوره المستمر من جهة أخرى، لهذا فإن (ألف ليلة وليلة) لا تمثل نصا مجردا من تبعيته الفكرية، كما لا يمكن تجريدتها من تبعاتها المعرفية التي تحيل إلى عصرها وإلى عصور العرب السابقة « إن الأدب القصصي القديم هو تكثيف جمالي للثقافة السائدة داخل كيان المجتمع وإن الموروث الحكائي بحث جاد لا في معرفة، بل في إدراك الحياة وطبيعتها ومعناها، وإن القص بمثابة الأداء التمثيلي الذي ينشط الحس الجمالي في الإنسان، وهو عامل تكييف مستمر لسلوك الإنسان، وإن التراث القصصي هو خوض في أعماق الحياة، وإن السرد عامة مشترك بين كل الثقافات، في كل العصور والأمكنة. وإن القصة ظاهرة فنية لغوية تتمثل في كل أنحاء العالم، وفي كل الأزمان، وإنه من رحم الأنواع القصصية الشعبية ولدت الأنواع القصصية الأكثر تطورا⁵ مما يجعل نص الليالي نصا تراثيا؛ ملهما للكتابة الروائية العربية والغربية. بما يحمله من متعة فنتازية، وإدهاش خارق، وكذلك لما يحمله من إمكانات واقعية ورمزية للكائن والممكن ضمن دائرة الاحتمالات السردية.

وفقا لهذا يمكن أن نعدّ (ألف ليلة وليلة) مهادا لما بعدها من النصوص السردية العربية « إذا كانت ألف ليلة وليلة هي قصة القصص في التراث الشعبي العربي فإن الحب - بغير منازع - هو قضية القضايا في هذه الليالي العربية، التي ملأت الدنيا وشغلت الناس قرونا متطاولة، عربيا وعالميا. الحب إذا -بعلاقاته الاجتماعية والدينية- محور الليالي وموضوعها الأثير، عالجته لغايات تعليمية وتربوية وجمالية، كاشفة عن أهم أنماط العلاقة العاطفية بين الجنسين، في جراءة متناهية، وبساطة متناهية كذلك، بل في لغة مباشرة يحسدها عليها أكثر الكتاب شجاعة، وأكثر الإبداعات الأدبية... لأنها، ببساطة شديدة، لغة تستند -في صياغتها الشعبية- إلى قاعدة دينية لا تجد في اللفظ الجنسي الصريح حرمة أو محظورا... كما تستند في مضمونها إلى واقع عربي قاهر. لهذا لا غرو أن تكون الليالي ديوان المرأة العربية القاهرة المقهورة عبر العصور، في مجتمع بطريركي وضع أمامها الكثير من الروادع الدينية والأخلاقية والاجتماعية

والقانونية والقمعية الذكورية والسلطوية، بدءاً بالحكاية الإطار (شهريار وشهرزاد) وانتهاءً بألف ليلة وليلة من القص أو الحكي، كانت المرأة طرفاً أو موضوعاً حاضراً فيها، ومن ثم تكاد لا تخلو حكاية من الحكايات (الليالي) - رئيسية أو ثانوية- من موضوع الحب والمرأة... انطلاقاً من كون الليالي ذاتها سرداً قصصياً شعبياً لا يأبه بالمحرمات أو الممنوعات الجنسية - في بعض القصص- ولا يقبل بالنفاق الاجتماعي، وانطلاقاً من كون شهرزاد - الراوية والأنثى- تتعامل مع قضايا الحب والجنس تعاملًا طبيعياً وإنسانياً...⁶. فلا شك إذا أننا أمام نص يعمل على التأسيس الثقافي الواعي لأنماط السلوك العربي بحرية وبمتانة، وبجرأة لم تكن أشكال الإبداع المصاحبة لها في ذلك العصر بعيدة عنها، فالمعروف أن الشعر العربي - العباسي خاصة- كان يدور في الدائرة القيمة نفسها، غير أن الفارق يتأتى تبعاً من خلال نظرة النقد إلى المتن لا إلى الموضوع، وإن لم يكن هذا النقد قد عاب الشعر المأجور. فإنه وقف حائراً قامعاً للخطاب المباشر في نصوص الليالي، فهل كان السبب في ذلك أن الشعر يباليغ في غير مداراة فيكون مقبولاً؟ أم لأن النثر يفصح في غير مداراة فيصبح مرفوضاً، بدعوى السلطة القمعية نفسها التي يعالج النص القصصي الشعبي (الليالي) سلوكياتها وأفعالها؟

في الحقيقة إن الإجابة الجازمة عن مثل هذه الأسئلة ليست هي مدار البحث ولا اتجاهه في هذا المقال، إنما تهمنا الإشارة إلى النص في حد ذاته بوصفه أحد أهم النصوص التراثية؛ ما يجعله مؤهلاً لأن يكون الأب الشرعي للكثير من الموضوعات الثقافية التي حفلت بها النصوص العربية، بل وغير العربية، اللاحقة؛ التي منها: علاقة المرأة بالرجل في المجتمع الذكوري، أو قصص البطولة المدهشة؛ فقد « أصبحت حكايات السندباد جزءاً هاماً من التراث القصصي العالمي، فمنذ أن دخلت ألف ليلة وليلة بلاد الغرب في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر على يد أنطوان جالان، والسندباد يتشكل في القصص الغربي بأشكال تباينت بتباين الأمكنة والأزمنة والأشخاص الذين جذبتهم هذه الحكايات »⁷.

إن إبستيمولوجيا نص الليالي تطرح قضية المعرفة من خلال مراحل معاينة هذا النص؛ (الفهم والتفسير والتمييز)؛ وهي المراحل التي كانت قبل وقت طويل ضرورة مطلقة للتعرف على ما يمكن أن يخفيه هذا النص من سحر، وما يمكن أن ينشُد عبره، ومن خلاله، من تأثير « ولكن ما السر في ذلك كله؟ ليس سحر الشرق وحده، ليس عالم المحرمات، ليست الدهاليز المخيفة الجذابة التي يفتحها الحكي للخيال، ليس الجنس الذي يجتذب المحرومين كما تجتذب النار الفراشات، ليست التحولات والغرائب والعجائب، ليست حكايات الحيوان أو السحر، إن كل ذلك موجود، ومثير، يفتن القلوب والعقول. لكن ما يكمن وراءه أعمق من

ذلك كله. إنها رمزية المعرفة وسحرها. المعرفة التي تتحول بها شهرزاد إلى نمط من الأنماط العتيقة المجسدة لحضورها، والتي تتحول شخصيات كثيرة في الليالي إلى تجليات لها، ما الذي فعلته شهرزاد؟ مارست سحر الحكي، واقترفت فعل القص. لكن حكي ماذا؟ والقص عن أي شيء؟ إنها الصورة الأنثوية لبيدبا الحكيم، في كليلة ودمنة، بيدبا الذي نقل، بالمعرفة، دبشليم السلطان الطاغية من مستوى الضرورة الحيواني إلى أفق الحرية الإنساني، بيدبا وشهرزاد صانعا معرفة، يقودان من يقرب منهما إلى قارات مجهولة من المعرفة اللامحدودة. وكما تنتقل الرحلة معهما عبر صدى التمثيلات والكنائيات والاستعارات والمجازات التي تسمى حكايات، ونرى من صنوف البشر والحيوان ما لا عين رأت ولا أذن سمعت، ونشهد من المغزى والمعنى ما يستحق أن يكتب على آماق البصر ليكون عبرة لمن اعتبر ومن لم يعتبر، يتحول القارئ المضمن والمرؤى عليه، في دنيا الليالي، وينتقل من حال اللامعروفة إلى المعرفة، من الوعي التجريبي الفج إلى الوعي الممكن الواعد، من خشونة الحس وحوشية الرغبات إلى رهافة الشعور وشفافية النزعات⁸ ما يجعل هذا النص يعتمد على تراث زاخر بالأخبار وبالمعلومات العابقة بالعذوبة والتخييل، دون الابتعاد عن التصوير الواقعي لما هو كائن بالفعل « فقال الملك يا شهرزاد والله إن هذه حكاية مليحة فهل عندك حديث في حسن الصداقة والمحافظة عليها عند الشدة والتخلص من الهلكة، قالت: نعم، بلغني أن غرابا وسنورا كانا متآخين بينما هما تحت الشجرة على تلك الحالة إذ رأيا نمرا مقبلا على تلك الشجرة التي كانا تحتها ولم يعلما به حتى سار قريبا من الشجرة، فطار الغراب إلى أعلى الشجرة وبقي السنور متحيرا فقال للغراب يا خليلي هل عندك حيلة في خلاصي كما هو الرجاء فيك؟ فقال الغراب أنما تلتمس الأخوان عند الحاجة إليهم في الحيلة عند نزول المكروه بهم وما أحسن قول الشاعر:

إن صديق الحق من كان معك ** ومن يضر نفسه لا ينفعك

ومن إذا ريب الزمان صدعك ** شئت فيك جمعه ليجمعك

وكان قريبا من الشجرة رعاة معهم كلاب فذهب الغراب حتى ضرب بجناحه وجه الأرض ونعق وصاح، ثم تقدم إليهم وضرب بجناحه وجه بعض الكلاب وارتفع قليلا، فتبعته الكلاب وسارت في أثره، ورفع الراعي رأسه فرأى طائرا يطير قريبا من الأرض ويقع في قيعه وسار الغراب لا يطير إلا بقدر التخلص من الكلاب ويطمعها في أن تفترسه، ثم ارتفع قليلا وتبعه الكلاب حتى انتهى إلى الشجرة التي تحتها النمر. فلما رأت الكلاب النمر وثبت عليه فولى هاربا وكان يظن أنه يأكل السنور فنجا منه ذلك السنور بحيلة الغراب صاحبه. وقد أخبرتك بهذا أيها الملك لتعلم أن مودة إخوان الصفا تنجي من الهلكات...»⁹ وفي مثل هذه القصص تبدو العلاقة بينها وبين نصوص "كليلة ودمنة" واضحة أشد الوضوح.

إن الأهمية التي تحظى بها قصص الليالي تكمن أساساً في كونها مجمعا ثريا لما ترسب في الذات العربية من موروث ثقافي عربي وغير عربي، وما انصهر في وجدانها من محكيات شفوية وأخبار بعيدة الغور في تكوين الشعوب والأفراد والأمم، وما غذاها من قيم إسلامية جعلت هذا النص يتحول إلى صرح حضاري قوامه اللغة « يحتفظ لنفسه بقدر من الإبهامية والاحتمالية، فهي [شهرزاد] تروي الخوارقي والعجائبي بعبارة تحتل كلا التاريخي والمتخيل هي ببساطة: "بلغني أيها الملك السعيد أن..." وإنه لجدير بالإبراز والتأكيد أن جميع هذه الآليات مبتكرات للإبداعية السردية العربية تعود إلى مراحلها الأولى، وأن أياً منها ليس اقتباساً حديث العهد من ثقافة أخرى، ويبدو لي ممكناً أن الآليتين الرئيسيتين تشتقان من آليات السرد في القرآن الكريم أصلاً: ففي هذا النص العظيم تبرز فكرة "اللوح المحفوظ" من جهة، وتأصل النص القرآني فيه، وتبرز، من جهة أخرى، فكرة الفعل الفيزيائي الحقيقي الذي يتجذر فيه الخارق والمدهش كما في الإسراء والمعراج...»¹⁰ فقيام الحكاية على جوانب الاستعارات والمضمرات التي يحتفي بها أسلوب اللغة العربية البليغة، يبين مدى ما يمتلكه العقل الراوي من قدرة فائقة على استحضار الموروث اللغوي، بل ومدى إجادته واستيعابه اللغة العربية، ومدى تدبره وفهمه للقرآن الكريم على طريقة الفصحاء من الأعراب، الذين سار ذكروهم وتداول الناس نوادرهم التي سارت أمثالا وحكما وطرائف وغيرها.

إن المرجعية الفكرية العربية تبدو واضحة بشدة في الحكايات التي أخذت الواقع السلطوي العربي بالنقد اللاذع المتواري خلف الإيحاء والرمز والسطحية أحيانا، هذا الموروث لا يمكنه أن يخرج عن دائرة (الهجاء) التي عرف بها الشعر العربي، موازاة مع حركة (المدح) الذي يمثل مركزية الإبداع في الشعر العربي ونسقه المهيمن، ما يجعلنا ندرك أن الهجاء لم يتمكن من استغلال دوره ضمن تلك المركزية في الشعر، لكنه كان خلال قرون من الزمن مركزا للهيمنة النسقية السردية؛ فكما تفرد (المدح) في جنس الشعر تفرد (الهجاء) في جنس السرد، وإن لم يأخذ المسمى نفسه، إلا أنه انتعى المنحى النقدي الذي يستوجبه المقام ونوعية المقال.

من خلال هذا الطرح نتدرج في الاشتغال على موضوع المركزية الأنثوية التي استغلت الحكي المدهش كي تثبت تفوقها وقدرتها على الحياة، للوصول إلى الصيغة التي نود إدراجها بالتفصيل عن علاقة المرأة بالمتن السردية من جهة، وبالسلطة الذكورية التي تمثل الحاكم والرجل من جهة أخرى. «إن الأمر يتعلق بصراع قوى، وبمسألة حرية، فالرغبة في اكتساح حرية كلية تستدعي إلغاء حرية الآخرين، على اعتبار أن الآخرين يشكلون عوائق تصطدم بها هذه الرغبة في الحرية الكليانية»¹¹.

إن نص (ألف ليلة وليلة) هو المحكي الشعبي الذي كانت فيه المرأة البطل الرئيس؛ إذ إن الموروثات المركزية المتمثلة في الأدب الرسمي لم تكن تحفل إلا بالبطولة الذكورية « فلما نظرها الخليفة جرت دموعه على خده والتفت إلى جعفر وقال يا كلب الوزراء أقتل القتلى في زمي ويرمون في البحر ويصيرون متعلقين بدمتي؟ والله لا بدّ أن أقتص لهذه الصبية ممن قتلها وأقتله، وقال لجعفر وحق اتصال نسبي بالخلفاء من بني العباس إن لم تأتني بالذي قتل هذه لأنصفها منه لأصلبناك على باب قصري أنت وأربعين من بني عمك...»¹² هذا ما يجعل البطل (الرجل) الحامي الرسمي للمرأة والقادر على إعطائها حقها أو الاقتصاص لها متى ما استدعت الضرورة، غير أن هذا نفسه ما يجعلنا ننتقل إلى تخصيص القول حول علاقة المرأة بالمركزية السلطوية في المجتمعات الإنسانية، وتخصيص الحديث عن المجتمع العربي الذي عدّ المرأة - دائما - كائنا من الدرجة الثانية.

لنصل إلى تحديد ما استطاع نص (ألف ليلة وليلة) أن يحدثه في بنية الثقافة العربية؛ وذلك من خلال قلب المركزية وتحويل المهمّش إلى مركز، بما يجعل (شهرزاد) تتولى سلطة القص في بلاط الملك (شهريار) وهي ميزة ذكورية حظي بها على مرّ العصور والأزمان شعراء البلاط من الرجال دون النساء من جهة، ومن جهة ثانية تولي مهمة الإبلاغ والاتصال عبر المكون الفكري الأكثر إحكاما وتحكما في بنية العقل العربي؛ وهو اللغة، بمدّ المجداف إلى يد امرأة لتقود دفة السفينة الثقافية إلى غير ما تم التعود عليه.

إن الانتصار الأنثوي في نص الليالي يقود إلى طرح أسئلة كثيرة حول مؤلف النص المجهول، كيف بدأ نصه ليتحول بسرعة إلى تمكين المرأة منه، وبعيدا عن انتماء (ألف ليلة وليلة) إلى الحكي الشعبي الذي غالبا ما يكون فيه الراوي عاما أو مجهولا أو سائدا، يمكننا أن نتساءل عن إمكانية امتلاك المرأة الحكايات؛ بمعنى أنه قد يكون المؤلف الفعلي ليليالي امرأة؛ لم تسمح لها السلطة الذكورية والسلطة الحاكمة أن تكون إنسانا فاعلا وموجودا بطبيعته، فاختلقت لنفسها مكانا من خلال الحكاية، وحات نفسها - بالمقابل - بتمويه المألوف، وبإظهاره في مرآة التخيل أو الممكن الأنثوي ممثلا بـ(شهرزاد)، خاصة وأن النتيجة التي تصل إليها الحكاية الإطار في الليالي، نتيجة تثبت مشروعية الوجود الأنثوي وفاعليته في المجتمع الذكوري، شاء الرجل ذلك أم أبي «... فبكيك على روحي لأني بقيت مثل المرأة ولم تبق لي آلة مثل الرجال ولا حيلة لي ومن يوم فراق لي جزائر الكافور وأنا باكي العين حزين القلب، ولي مدة على هذا الحال وما أدري هل يمكنني أن أرجع إلى بلدي وأموت عند والدتي أم لا وقد شبع من الدنيا، ثم بكى وأنّ واشتكى ونظر إلى صورة الغزال وجرى دمعه على خده وسال...»¹³ وبعودة مشروعية البكاء إلى

الرجل العربي على لسان (شهرزاد) امتلك هذا النص أسبقية المجابهة القيمية في التراث السردي العربي، وفق الممكنات التي يحتويها وبناء على الأفكار التي يتضمنها، وهذا ما جعل قضية الواقع تأخذ المنحى الذي نقوم بتحليله تباعا استنادا إلى موضوع الحكاية الإطار من جانب، وإلى ما تفرزه من مواضع داخل الحكايات الفرعية من جانب آخر.

كما يمكن أن نلاحظ طبيعة الانزياح الثقافي الذي طال الحكاية الشفوية العربية موازاة مع ما طرأ على الشعر، فقيمة الفحولة التي كان الموروث القصصي الشفوي يلجّ على إدراجها ضمن قصص البطولة والفروسية والحب، تحولت إلى انتهاكات أقرتها طبيعة التحولات القيمية، في ممارسات دخيلة سرعان ما صارت مألوفة جماعيا غير مدرك لقوة التأثير الغيري، وهذا ما يجعل تحول المركزية (الذكورية) إلى فاعلية (أنثوية) - ضمن السياق العام لوضع حكايات الليالي - مسوغا معقولا لسلطة السرد النسوي.

2- السلطة في المتن الحكائي وعلاقتها بالواقع:

لا توجد حقيقة مطلقة في (ألف ليلة وليلة) وهذا ما عبر عنه (محمد عبد الرحمن يونس)¹⁴ بعناوين فرعية حملت لفظة الملامح في كل عنصر تطرق إليه في كتابه، وذلك لأن الملامح تقدم جزءا من كل، وهو ما يجعلنا نؤمن بداية أن الواقع لم يتشكل في (ألف ليلة وليلة) كما هو، إنما تم الإلماح إليه وتغليفه بوشاح من الخيال الجامح للابتعاد عن المباشرة أو خوفا منها؛ « إذ تؤدي الكتابة عن الآخر إلى تعريف الفرد على ذاته، فتبدو الصورة التي يقدمها عن الآخر تعبيرا عما يعانیه من إحباط ورهاب وهوس، على المستوى الفردي والجمعي، فهي مجال للتنفيس عن عقد ومكبوتات يعانیه منها الفرد والأمة إذ لا يمكن أن يكون الخيال الذي يشكل أبرز ملامح الصورة مجرد أوهام لا علاقة لها بالواقع لأنه يخضع لمؤثرات تاريخية وبيئية، بالإضافة إلى تجارب وأحلام شخصية»¹⁵ وعليه. فإن حكايات الليالي ليست مهمة كونها واقعا فعليا، بل تكمن أهميتها في تعبيرها عن الثقافة السائدة في المجتمع العربي، « وضمنا نشأ الفرد الحامل لسمات اجتماعية وفي الوقت نفسه ممثلا لطابع الإنتاج الثقافي - الاجتماعي، الممثل بحمله لخصائص تجمع بين السلطة والشعيرة البطولية، بين الشجاعة ومعرفة الأسرار، بين المغامرة واكتشاف المجهول، ولذلك نجد حكاياتنا الشعبية تحمل في طياتها معاناة بشرية حقيقية أو خيالية وعقبات تفرضها قوى سحرية ممثلة بالغيلان والعمقاريت والسحر الأسود...»¹⁶ وبالتالي فهي تقدم أنموذجا فكريا تطغى عليه علامات فارقة، انشغل بها المجتمع العربي في العصر العباسي وأدت (أو كانت تؤدي) إلى نتائج لم تكن متوقعة في البناء الثقافي العربي، زمن الخلافة العباسية كما أراد لها أصحابها أن تكون.

تحاول حكايات الليالي تباعا أن تصل إلى طموح إنساني شامل تعمل (شهرزاد) على إبرازه في حلية جمالية منمّقة، وذلك من خلال انتصار الخير على الشر، والحكم بالعدل، والجمع بين العشاق، كل هذا لا يكاد يختلف عن طبيعة التشكيلات التي تحفل بها القصص الشعبية دوماً، غير أن (ألف ليلة وليلة) تصبح متفردة عندما يخلق الخيال الأنثوي صوراً عاطفية لإمكانية التعويض الإنساني عن الأخطاء التي يتسبب بها ظلم البشر بعضهم البعض، خاصة حين يكون الظالم امرأة، هذا يستند أساساً إلى طبيعة القص الشعبي من جهة، وإلى طبيعة القاص بوصفه امرأة (في الليالي) من جهة أخرى «... فقالت لها أمه خاتون يا عاهرة خلي ولدي يبلغ منك مراده. فقالت لها يا كلبة في أي مذهب يجوز للمرأة أن تتزوج باثنين وأي شيء أول الكلاب أن تدخل في موطن السباع، فزاد بالولد الغرام وأضعفه الوجد والهيام وقطع الزاد ولزم الوساد، فقالت لها امرأة الوالي يا عاهرة كيف تحسريني على ولدي؟ لا بد من تعذيبك وأما علاء الدين فإنه لا بد من شنقه. فقالت لها أنا أموت على محبته. فقامت زوجة الوالي ونزعت عنها ما كان عليها من الصيغة وثياب الحرير وألبستها لباساً من الخيش وقميصاً من الشعر وأنزلتها في المطبخ وعملتها من جوارى الخدمة وقالت لها: جزأوك أنك تكسرين الحطب وتقشرين البصل وتحطين النار تحت الحلل. فقالت لها أرضى بكل عذاب ولا أرضى برؤية ولدك...»¹⁷ أما الانتصار في نهاية الحكاية لصالح الخير فهو ما تريد (شهرزاد) أن تجعله هدفاً أصيلاً للحكايات التي توثق الحدث الأصيل المندرج ضمن الحكاية الإطار.

3- السلطة التخيلية وارتباطها بالواقع:

إن تصنيف حكايات (ألف ليلة وليلة) ضمن ما يعرف بالعجائبي لا يعني أنها خارجة عن نطاق السرد الواقعي « بل إن مجرد وجود الأحداث فوق الطبيعية يفترض وجود السرد، فكل نص تدخل فيه يكون قابلاً للسرد، لأن الحادث "فوق - الطبيعي" يعدل توازناً سابقاً، حسب تعريف المحكي نفسه... إذ أن العجيب يطابق ظاهرة مجهولة لم تر بعد أبداً، وأتية: أي أنه يطابق مستقبلاً... فالعجائبي ينهض - أساساً - على تردّد للقارئ المتوحد بالشخصية الرئيسة أمام طبيعة حدث غريب. ويتم حسم هذا التردد إما بافتراض أن الواقعة تنتهي إلى الواقع، أو أنها ثمرة للخيال أو نتيجة للوهم، وبعبارة أخرى، يتم الحسم بتقرير ما إذا كانت الواقعة تكون أو لا تكون »¹⁸ وهنا تنتهي العلاقة بين المحكي والمتلقي عند انتهاء فعل الحكى، مع إقرار ضمني من قبل المتلقي (شهريار) باقتناعه بالحدث وبتجاوبه مع القصة واعتمادها واقعا يحسن السكوت عليه، مُقراً وظيفته الخيال ومسوغاً لتجربته اللامعقولة في إشاعة التواصل بينه وبين المرأة من جديد قبولاً منوطاً بالتواطؤ المقصود، والمغيب في اللاوعي الإنساني الذي ضاقت معه

حدود الذاكرة مع بداية فعل القصّ، فبني أو تناسى الملك خيانة المرأة الأولى وقبل منحى الاستسلام للمرأة الأخيرة، مقيما حاجزا سلطويا بين الواقع والخيال لقبول أحدهما وتغييب الآخر نفعيا [ففي كل لحظة من لحظات التلقي تتموقع وجهة نظر (شهريار) ضمن منظور معين من المنظورات التي تقترحها الحكاية، ولحظات السماع تختلف كلما تحركت وجهة النظر هذه من منظور إلى آخر: (منظور الحدث، منظور الراوية، منظور الشخصيات، منظور المتلقي)، وكلما استمر في السماع اضطر إلى إعادة صياغة توقعاته أو تعديلها وبناء إدراك جديد سرعان ما سيعدّل هو الآخر في اللحظة القادمة]¹⁹ وبالتالي يمكن القول إن التواصل الذي استمر بين "شهرزاد" والملك انبني من خلال تبادل صياغة الواقع بين لحظات السرد ولحظات السماع بالتناوب زمنيا، سواء بصورة ظاهرة أو بشكل خفي.

(ألف ليلة وليلة) إذا هي [لوحة إسقاطية غنية بتعاييرها التي تعكس مختلف أبعاد العالم النفسي الشعبي الواعي واللاواعي، مما يتيح لنا في الوقت نفسه معايشة حميمية للفضاء الشعبي بعيدا عن إطار السلطة السياسية وخطابها الرسمي، إنها باختصار تداعيات اللاوعي بأجلى وأغنى صورة]²⁰ متمثلة في طبيعة التصورات التي تقدمها (شهرزاد) عما يمكن أن يكون من ممارسات خارجة عن حدود المتعارف السلطوي، كخطاب السحر وممارساته التي تنفلت من سطوة السلطة المركزية، على الرغم من عدّها هامشا، ولعل هامشية الممارسة السحرية الخارقة هو ما منح النص القدرة على المواجهة دون الاضطرار إلى المداهنة؛ ولهذا «... نعيش في الليالي هوية الأنثى، فتبدو لنا صورتها على حقيقتها بعيدة عن الزيف والتجميل، وهي تعيش لحظة تاريخية مأزومة؛ إذ تعاني انحطاطا في المجال السياسي والاقتصادي، لكنها تعيش ازدهارا ثقافيا! لهذا ليس مستغربا أن تجسد الليالي (الأنثى) العربية الإسلامية في لحظة قهر بسبب ما تعانيه من كوارث وغزو واستبداد، فتبدو مؤرقة بأمجادها الحضارية، تسعى لاستردادها عبر الحلم، مادام الواقع محبطا، لهذا كان عصر هارون الرشيد أبرز العصور التي شكلت الفضاء الزمني لحكايات ألف ليلة وليلة»²¹ فقد تحدّت (ألف ليلة وليلة) إشكالية الواقع والخيال في الأدب العربي، فلم تقدم الواقع فوتوغرافيا بقدر ما أغرقت في الخيال وبعثته من كوامن السحر والخرافة، لتساوي بين مستويات الوعي بابتكار عالم قد يكون موجودا بفعل القص فقط، ولكنه قد يوجد بفعل المصادفة فعلا « إن الإبداع الفني مهما اتسم بالواقعية، فهو دائما رمزي وسيظل كذلك، فالفن لم يكن أبدا نسخة عمياء من الحياة»²² وتلك الرمزية في نص الليالي إنما كانت على جانب قوي من المجاهبة، ومن كشف المستور الذي ظل يتوارى في كتب الأخبار على شكل قوة مركزية أراد لها الرجل أن تنحى عن المنحى المعلوم غير القابل للنقد.

ولهذا فإن (شهرزاد) كانت تستغل التاريخ لصالح الحكاية أو لصالحها، حين تجعل البطل أو المشارك في الأحداث شخصية كائنة بالفعل على مستوى الواقع بالدرجة الأولى «... يتعلق الأمر بنسبة الكلام لا إلى شخصية خيالية، وإنما لشخصية حقيقية، لا مجال للشك في وجودها التاريخي، أو إلى شخصية خرافية لا تقل حضوراً فعلياً داخل نفس الثقافة عن الشخصية التاريخية...»²³ كشخصية (هارون الرشيد) مما يجعل الحكاية تأخذ بعداً واقعياً يسلّم الحكاية إلى مستويات القبول بالأثر الناتج عنها من جهة، ويقارب ذهنياً بينها وبين ما يمكن أن يتفرع عنها من جهة أخرى « ليعود العالم بعد انقضاء الحكاية إلى سابق عهده: عالم طبيعي يستجيب في حركته لقوانين طبيعية ولا يعد العجيب فيه غير وصف حكاية يستأنس بها ويستفاد مما تغتني به من دروس الحكمة والموعظة»²⁴ إذا والحال هذه، تنقلب الفكرة التقليدية المتصورة للحكايات على أعقابها، ما يجعلنا ندرك أن نص الليلي لا يقوم على تفعيل الخرافة لتغذية الواقع، بل يقوم على إعمال الواقع لمساندة الخرافة « ثم أشارت إليّ بعينها فرأها العفريت فقال لها قد زينت بعينك ثم ضربها فقطع رأسها والتفت إلي وقال: يا إنسي نحن في شرعنا إذا زنت الزوجة يحلّ لنا قتلها وهذه الصبية اختطفها ليلة عرسها وهي بنت اثنتي عشرة سنة ولم تعرف أحداً غيري وكنت أجيئها في كل عشرة أيام ليلة واحدة في زي رجل أعجمي فلما تحققت أنها خانتني قتلتها، وأما أنت فلم أتحمق أنك خنتني فيها ولكن لا بدّ أني ما أخليك في عافية فتمنّ عليّ. أي صورة أسحرك فيها إما صورة كلب وإما صورة حمار وإما صورة قرد؟ فقلت له وقد طمعت أنه يعفو عني والله إن عفوت عني يعفو الله عنك بعفوك عن رجل مسلم...»²⁵ ولهذا فإن ما « وصلنا من التراث الفلكلوري والأسطوري لم يكن لهوا، ولا كان وليد خيال عابث، كان ضرورة من الضرورات البشرية، ولا نقصد ضرورة فرضها الخيال، بل ضرورة حتمها الواقع، فالفلكلور والأسطورة واقع بشري يعكس مواقف وتجارب بشرية خاصة »²⁶ وقد عرفت (ألف ليلة وليلة) كيف تجعل من نفسها نصاً مبتكراً يدل على أن « الفن ليس محاكاة الواقع ولا انعكاساً له، بل خلق إنساني بحت »²⁷ أو لعله في (ألف ليلة وليلة) خلق أنثوي غير قابل للتكرار.

ولهذا فالقيمة الفنية التي يمكن استلهاها منها، تتعلق بقدرة المرأة على إبداع عالم لم يكن يعترف به الرجل، أو لم يكن يعتقد أنه عالمه؛ فما حدث هو أن (شهرزاد) نقلت عالم المرأة بما فيه من دهشة وفتنازياً إلى عقل الرجل، والأكثر من ذلك إلى عقل الرجل الحاكم « لقد أحب الإنسان دائماً أن يشعر بالخوف لذا فهو يحيي وجوده بكثافة ويعمل مخيلته ليجعل لمخاوفه أشكالاً وحجوماً وأجساماً يركبها من الواقع، يهددها وحيداً في ظلمته ويعطيها مبررات لتحمي

بين جوانحه. تنام إلى جانب كل ما جاءت به الأديان والأساطير من حكايات تخدم أهداف الاعتقاد بها. هناك إذن غائب ما، يتلذذ الإنسان بحمله كما يخشاه في الآن ذاته، مشتاقا إلى الطمأنينة تلك التي لا يجدها إلا في الحكايات العجيبة»²⁸ ما يجعل فكرة التأثير بعدها تعود لتستدير على المحمولات الواقعية، وتتقاطع مع ما حدث في خلافة (بني العباس) من انشغال سلطوي عملت فيه الجواري دورا بارزا ومهمًا « قالت بلغني أيها الملك السعيد أن العجوز لما أخبرت التاجر بسبب الرغيفين قال لا حول ولا قوة إلا بالله العليّ العظيم ولم يزل ذلك التاجر يتقيا إلى أن مرض وندم ولم يفده الندم وبلغني أيها الملك من كيد النساء أن رجلا كان يقف بالسيف على رأس ملك من الملوك وكان لذلك الرجل جارية يهواها فبعث إليها يوما من الأيام غلامه برسالة على العادة بينهما فجلس الغلام عندها ولاعبها فمالت إليه وضمته إلى صدرها فطلب منها الجامعة فطاوعته فبينما هما كذلك وإذا بسيد الغلام قد طرق الباب فأخذت الغلام ورمته في طابق عندها ثم فتحت الباب فدخل وسيفه بيده فجلس على فراش المرأة فأقبلت عليه تمازحه وتلاعبه... وإذا بزوجها يدق عليها الباب فقال لها من هذا قالت زوجي فقال لها كيف أفعل... فقالت له قم سل سيفك وقف على الدهليز ثم سبني واشتمني فإذا دخل عليك زوجي فاذهب وامض إلى حال سبيلك ففعل ذلك... فقال الرجل لزوجته ما سبب ذلك فقالت له يا رجل ما أبرك هذه الساعة التي أتيت فيها قد أعتقت نفسا مؤمنة من القتل وما ذاك إلا أنني كنت فوق السطح أغزل وإذا بغلام قد دخل علي مطرودا ذاهب العقل وهو يلهث خوفا من القتل وهذا الرجل مجرد سيفه وهو يسرع ويجد في طلبه فوق الغلام عليّ وقبل يديّ ورجليّ وقال يا سيدي أعتقيني ممن يريد قتلي ظلما...»²⁹ لكن أكثر ما يمكن أن يكون مهما في هذا التصور بالنسبة إلى اللبالي، هو إمكانية تصنيفها ضمن أبعاد غير محددة بالنسبة إلى الحكايات التي تظل تنبثق الواحدة عن الأخرى، لتصنع التوالي وتضمن الاستمرارية « النص الأدبي عبارة عن تشكل تخيلي (une formation fictive)، ولذلك فهو يفتقر إلى المسندات الضرورية التي تربطه بالواقع. بيد أن هذا الافتقار المرجعي يعوّض داخل النص بآليات وأدوات نوعية تؤسس له وضعه المرجعي الخاص به»³⁰ فالاستمرارية هنا أهم من الاكتمال بالنسبة إلى فعل الحكي أو إلى القصة في حد ذاتها، بل إن المساحات البيضاء التي ابتكرها المؤلف الأول وأناط بها شخصية الراوية الرئيسية (شهرزاد) إنما كانت فواصل دلالية تثير المتلقي أكثر مما تلغيه، وتلعب دورا مركزيا وتنظيميا في عملية السرد؛ لأنها تمنح الفرصة لوضع الخطاطة التنسيقية التي يمكن أن تشير إلى مضمون محدد يتعلق بالحكاية الرئيسية، وتحقق اتصالا بينها وبين العناصر الدلالية السابقة الوجود في الواقع، ولكن ضمن علاقات جديدة.

4- التداخل بين السلطة السياسية والسلطة الجسدية:

تعمل (شهرزاد) بفعل القص على تقويض السلطة: (السياسة/ الذكورة) على السواء؛ من خلال رفع مهمّشين تقليديين (المرأة/ الحكاية) إلى مرتبة المركز؛ بالاستحواذ على المكانة والاستمرارية من أجل غرضين أصيلين لم يتحققا قبلا في التراث الشعري العربي، أولهما: استبدال الجسد بالحكي، وثانتهما: تحويل مركز القيادة من الرجل إلى المرأة، ف «إنما كان القصص حين كانت الفتنة»³¹ إذ إن كليهما شهوة معترف بإمكاناتها التأثيرية الفاعلة، كما «تمتلك شهرزاد ورقة رابحة على درجة كبيرة من الأهمية وهي: فن الحكي، لا تكفي معرفة الحكايات بل يجب، إضافة إلى ذلك، معرفة طريقة روايتها وأيضا التمكن من إغراء المستمع بالإنبصات إليها. ثم إن شهرزاد، فضلا عن ذلك، تتوفر على جمال خارق، ومما يزيد في فعالية السرد أن يكون الذي يقوم به لطيف المنظر والمسمع. وهكذا تتزايد المتعة التي توفرها الحكاية بتزايد تأمل الوجه الجميل. زد على هذا أن شهرزاد لا تحكي أي شيء كان، إنها تحرص على أن تدرج حكاياتها ضمن مقولة الخارق، إذ لا مناص من أن تكون الحكاية "عجيبة وغريبة"، وإلا فإنها غير جديدة بأن تروى، يجب أن يتأكد المستمع من أنه ينجز ذهنيا المسافة التي يقطعها البطل من العالم المألوف إلى العالم الغريب، يحدث هذا الاستعداد الخاص منذ اللحظة التي يتم فيها تقديم الحكاية باعتبارها مذهشة ومذهلة»³² هنا يحدث التقاطع الخيالي المقصود بين (شهرزاد) بوصفها امرأة داخل الحكاية أولا، ثم بوصفها صورة مباشرة فعلية لكل النساء اللاتي يتم تخيلهن وإسناد البطولة أحيانا إليهن، فتنشأ فعالية التصديق في ذهن الملك، ومنها تنشأ إمكانية الاقتناع بمسوغات الحدث الذي ترمي إليه (شهرزاد) بمجرد إشارتها إلى جمال غير معهود في امرأة استطاعت أن تحرك همة الرجال فتفوقت عليهم.

لكن هل يمكن - والحال هذه - أن نعدّ السرد في (ألف ليلة وليلة) محاولة لإعادة صياغة فكر الأمة ضمن دائرة تبحث فيها الذات العربية عن هويتها، التي باتت تحت مطحنة الشعر فعلا مكررا لا يؤدي الغرض (الهويتي) بجدية وبموضوعية وبإخلاص؟

علينا - قبلا - أن ندرك جيدا أن سلطة القص في الليالي تتموقع بين التناقض والاحتمال؛ فالتناقض في تقديم الشخصية يحيل إلى تقديم فكرة الخلافة (بوصفها صورة مباشرة لإحفاقات الأمة ولنجاحاتها) ككيان لا ككائن يشبه من قبله ومن بعده، ما يجعلنا نتبين أن القصصية في شخصيات القصة الإطار متوفرة ضمن توجه ثقافي يروم نقد السلطة في شكلها غير السوي، ف «لا حكي بدون تنازع، ولا مسوغ لرواية بغير ما "جدل" يولدها، و"غواية" تعقبها،

فالسرد يحتمل الصدق والكذب، وأن نروي يقتضي منا تهذيب النسيان، وملاً الثقوب التي تطراً على الذاكرة، كما يشترط بالقدر عينه نظم سياق حي، يستحضر غائبين كثيراً، وتوزيع الضمائر في مضمون القول، وفي خضم هذه الاحتمالات يقع الزبغ عن مطلق الحقيقة، فتزدهر الفتنة»³³ وإذا كانت قضية السرد في الليالي تتعلق باستبطان دوافع الراوي أولاً ثم الاهتمام بالآثار التي ينتجها في المتلقي، فإنها أيضاً «... وصف النظام الذي يكون للراوي والقارئ معنى على طول العمل السردى ذاته، فكل عمل سردي له مظهران؛ فهو قضية وخطاب في الوقت نفسه؛ بمعنى أنه يثير في الذهن واقعا ما وأحداثا قد تكون وقعت، وشخصيات روائية قد تختلط بشخصيات الحياة الفعلية... لكن العمل الأدبي خطاب في الوقت نفسه، فهناك سارد يحكي (يرسل) القصة لقارئ يدركها. وعلى هذا المستوى ليست الأحداث التي يتم نقلها هي التي تهتم، إنما الكيفية التي أطلعنا السارد بها على تلك الأحداث، وهكذا تتعدد الذوات داخل العمل السردى، ولكنها تتداخل أيضاً على نحو يجعل خطوط التقاطع بين هذه الذوات أكبر من أن يحتويها هذا التصور البسيط»³⁴ فقد تعددت أنواع النساء في الليالي تعددا مقصودا لأسباب تتعلق بالحكاية من جهة، ولأسباب تتعلق بالرواية والسماع من جهة ثانية « فلما فرغا قالت لهما قفا وأخرجت لهما من جيبها كيسا وأخرجت لهما منه عقدا فيه خمسمائة وسبعون خاتما، فقالت لهما أتدرون ما هذه فقالا لها ندرى فقالت لهما أصحاب هذه الخواتم كلهم كانوا يفعلون بي على غفلة قرن هذا العفريت فأعطيني خاتميكما أنتما الاثنان الأخران فأعطاها من قلبهما خاتمين، فقالت لهما إن هذا العفريت اختطفني ليلة عرسي ثم أنه وضعني في علبة وجعل العلبة داخل الصندوق ورمى على الصندوق سبعة أقفال، وجعلني في قاع البحر العجاج المتلاطم بالأمواج، ويعلم أن المرأة منا إذا أرادت أمرا لم يغلبها شيء... فلما سمعا منها هذا الكلام تعجبا غاية العجب وقالوا لبعضهما: إذا كان هذا عفريت وجرى له أعظم مما جرى لنا فهذا شيء يسلينا، ثم إنهما انصرفا من ساعتها عنها ورجعا إلى مدينة الملك شهريار ودخلا قصره، ثم أنه رمى عنق زوجته وكذلك أعناق الجواري والعبيد، وصار الملك شهريار يأخذ كل يوم بنتا بكرا يزيل بكارتها ويقتلها من ليلتها...»³⁵ غير أن ذلك التعدد لم يكن ليُجعل الواقع مطلقا، إلا أنه يُعدّ الواقع الأول الذي انبنت عليه الحكايات؛ فهو واقع النص المعلن داخله، وهو الذي تقوم عليه وقائع أخرى متتالية زمنيا بفعل تراتبية الحدث وفق السياق الأول لفعل الحكيم، قبل أن يتحول من الراوي الأصلي (واضع الكتاب) إلى راو دخيل يشارك في استمرارية الحدث الواقعي الأول، ويبنى من بقية الأحداث المبتكرة - عبر التخيل - واقعا جديدا ينتهي إلى تغيير الواقع الأول، أو تغييره ضمن دائرة التجاوز الحكائي.

ولهذا قدمت (شهرزاد) المرأة - على أساس أنها العنصر الفاعل الأول في وقوع الحكاية الواقعية- بوصفها حقيقة وخرافة، إلا أنها في الحالتين اعتمدت على وسيط عقلي بنت عليه الحكايات لإيصال فكرتها دون انتباه (شهريار) أو اعتراضه عليها لانشغاله باللغة السردية أولاً، واعتماده عليها لحل مشكلاته ثانياً « بهذا المعنى ينطوي النص على حقيقتين متناحرتين تدفع إحدهما الأخرى بتغييرها أو استهجانها. ما فوق النص (أو ما فوق الأرض) هو في قبضة النظام والقيمة والمعنى، وما تحت النص (أو ما تحت الأرض) هو في حقل المجاز والاستعارة والخيال والبلاغة. ما فوق النص يحكمه قانون التعالي والذات المفكرة والأعراف القسرية. ما تحت النص هو في سياق اللعبة والحيلة والحصافة»³⁶ التي تستعملها (شهرزاد) للسيطرة على أحادية المعنى في فكر المتلقي الأول (شهريار)، والتي إذا ما اكتشفت فإنها تؤدي إلى انتصار سلطة الواقع على سلطة الخيال الذي لا يستمر الواقع بدونه، وكأننا هنا أمام مفارقة مدهشة أساسها تحكم الخيالي في الواقعي وإعادة صياغته وضبطه.

لهذا ظلت المرأة الواقعية (شهرزاد) على علاقة وثيقة بكل امرأة خيالية تبتكرها داخل المتن الحكائي؛ لأن استمرارها يتعلق بما يمكن أن يتبادر إلى إدراك (شهريار) في أي لحظة من لحظات الحكي، ففي حكاية التاجر مع العفريت تقدم المرأة الساحرة الخبيثة والقادرة على الشر، لكنها بالمقابل تقدم من تمتلك القدرات نفسها وتوظفها في الخير، من أجل الوصول إلى حالة من حالات الاتزان بين الوقائع النسبية في حدوثها والمتفاوتة في تأثيرها، كحال المرأة هنا؛ فهي إدراك سلبي سابق بالنسبة إلى الملك، ويمكن أن تتحول إثارة هذا المدرك وفق الصورة الأولى المترسبة في عقله إلى فعل سلبي إذا ما تم إغفال المتوقع من تلك الإثارة في صورتها الأولى، وهنا كان يجب أن تتغلب سلطة القص باعتبارها واقعا ثانياً صار الملك مشدوداً إليه، وبالتالي فالمدرك الأول تحول بفعل الخيال إلى واقع تواصلني شفوي، جعل الملك لا يقدم على قتل (شهرزاد) على الرغم من انتهاء حكاية الإرجاء الأولى، لمجرد تلميحها إلى حكاية ثانية تبقيها متسلّمة زمام الواقع والخيال في آن واحد.

تستبعد (شهرزاد) نفسها من الحكاية قصداً؛ فهي تنفي وجودها من أجل تخييل الموقف الحكائي وتحويله إلى واقع في عين (شهريار) دون أن يحس بذلك، هذا النفي نفسه هو الإثبات الذي ترومه وتسعى إليه؛ ف« القوة على ممارسة السرد كما تؤكد تجربة "شهرزاد" في ألف ليلة وليلة، حيث يوظف الحكي كإستراتيجية لمواجهة القتل، ذات أهمية قصوى في بناء الذات وتشبيد الهوية وسياسات تأويلها لتاريخها الخاص. هذا البعد الخطابي للحكي هو ما أسماه ما وراء الحكاية، أي الشفرة التأويلية التي تفكك البنى المضمرّة لأي إستراتيجية قوة تفرض

صورها النمطية وتمثيلاتها السيئة»³⁷ تلك المضمرات التي تجعل من نص اللبالي نصا حيا يتخفى خلف سلطة ينوي منذ البداية تقويضها « فقالت لها أختها: يا أختي ما أحلى حديثك وأطيبه وألذّه وأعذبه، فقالت لها: وأين هذا مما أحدثكم به الليلة المقبلة إن عشت وأبقاني الملك. فقال الملك في نفسه: والله لا أقتلها حتى أسمع بقية حديثها لأنه حديث عجيب...»³⁸

يملك المسرود إذا القدرة على الحياة، ولذلك تتساوى سلطة القاص مع سلطة الحياة لأنها تنشأ عن وعي فردي أو جمعي، وتنقل عبر الدلالات المختلفة والاحتمالات المفتوحة كل ما يمكنه أن يكون صورة للحياة الحقيقية للإنسان، بكل ما تحمله من رسائل وأخبار تكون مادة أولى وأولية لتفاعل الراوي والمتلقي، في حالة من التواصل أسوة بنمط الحياة الواقعية ولا ريب، غير أن الكفة هنا ترجح لصالح الراوي «... إنه أبدا هو الناظم الخارجي الموجود في كل مكان والعالم بكل شيء... نجد حضوره قويا يوجّه دقة السرد ويصف وينقل خطاب الشخصيات في أغلب المرات التي تتوارى فيها المشاهد أو يغيب العرض بين الشخصيات. وهو إلى جانب ذلك يستأثر بالسرد والمعرفة. إنه يروي من منظوره الخاص لأنه سيد العالم السردى الذي يملك مفاتيحه وأسارته بكثير من الثقة والاطمئنان. هذا الحضور القوي للراوي لا يبين لنا فقط صورة عن البناء المحكم كيف يلتقي مع طريقة السرد ولكنه علاوة على ذلك يكشف لنا رؤية سردية ومعرفية يملكها الراوي وهو "يتماهى" مع الراوي ليجسد لنا طريقة في الكتابة ورؤية خاصة للعالم كما يسعى إلى تقديمها. وتبعاً لذلك يتقلص دور المروي له ليصبح موجهاً إلى المقاصد التي يرومها الكاتب وذلك بطبيعة الحال بناء على طابع التشويق التي يلجأ إليه هذا الأخير أبداً لإقحام القارئ باستمرار إلى أجواء القصة ولإدماجه في أحداثها وعوالمها»³⁹ إلا أن فعل القاص في اللبالي لم ينشأ بناء على فعل التواصل الفعلي كما سبق والمحننا، على الرغم من قدرة (شهرزاد) - بعدّها الراوي الفعلي (ظاهرياً) لأحداث اللبالي - على فرض تواصل سردي مواز لقطيعة الحياة.

ينشأ الفعل السردى هنا بناء على فقدان حالة التواصل بين السلطان (شهريار) والمرأة انطلاقاً من واقع معلى في بداية السرد، قبل انتقاله إلى راوٍ موجودة بالفعل لأنه موجود في الحكاية ككل؛ وهي (شهرزاد) التي تمكنت من تحويل الغياب المقصود لسلطة الحوار بين المرأة والسلطان إلى حضور واقعي بوجودها، لتحقيق بذلك الفاعلية الأولى لفعل السرد وهي التواصل؛ عبر تغييب عناصر أنثوية مقلعة من السياق السردى - بوصفها موجودات واقعية تحققت بفعل الغياب (القتل) قبل الوصول إلى حضور الأنثى الأخيرة، التي تقوم بإعادة الحياة إلى من تم اقتلاعها منهم - وفق سلطة (الواقع الأول) السابق على واقع القاص والذي فرضه

(شهريار) بظلمه سابقا؛ وإن كان التناوب بين الكلام والسكوت في حكايات الليالي مقصودا لإحداث فراغ تواصل بين (شهرزاد) والملك كي يحفز الذات المتلقية هنا على الاستمرار في التساؤل، ويحفز الفكر على الاشتغال الإنساني الذي ظل مغيبا لفترة طويلة بسبب غياب الحافز؛ الذي يمثل في الليالي نظاما رمزيا من جهة ونظاما جماليا من جهة ثانية، كان لا بد أن تكون الغلبة لإحدى السلطتين الواقعية أو التخيلية من أجل الاستمرار، إلا أنهما لا تستمران إلا بتحقيق الواحدة منهما تلو الأخرى على التوالي؛ تارة بفعل الإدراك وتارة بالقدرة على المداورة.

خاتمة:

من خلال مقارنة انقلاب مركزية السلطة من (الرجل) إلى (المرأة) بفعل القص المدهش، يمكن اختصار نتائج هذه المقاربة فيما يلي:

- استطاعت (شهرزاد) أن تحقق فعل التواصل بينها وبين (شهريار) من خلال قدرتها على امتلاك سلطة الحكي، وتمرسها في اختيار القصص المدهش الذي جعل الملك في حالة انتظار وترقب دائم لما يمكن أن يكون لاحقا.
- استغلت (شهرزاد) نمط الحكاية المدهشة كي تخرج الرجل (شهريار) من مركز التفكير الموجه إلى هامش التفكير البديل؛ القائم على الاحتمال والخيال.
- تحققت سلطة القص الأنثوي على لسان (شهرزاد) من خلال سلطة الحضور (الأنثوي) الذي يمثل بدوره سلطة الحياة؛ لأنه هنا مثل الشكل الأول لاستمرارها.
- تمكنت الأنثى في (ألف ليلة وليلة) من إثبات مركزيتها في إدارة الأحداث وتوجيه سهم الانتصار لصالحها بشكل جذري، سواء من خلال الحكاية المركزية أم من خلال حضورها في الحكايات الفرعية.
- استغلت (شهرزاد) عنصر الدهشة في فن الحكي كي تؤسس لتقنية سردية صنعت التحول وجذبت الآخر (الرجل) إلى فضائها الأنثوي، وحوّلت أفق الصراع إلى غير ما كان عليه في بداية الحكاية؛ فحققت الانتصار واحتلت المركز.

هوامش المقال:

¹ - حسن علي المخلف، التراث والسرد، إصدارات وزارة الثقافة والفنون والتراث، إدارة البحوث والدراسات الثقافية، ط01، الدوحة، قطر، 2010، ص 24.

² - شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، دار العودة، ط01، بيروت، لبنان، 1982، ص 21.

- ³ - كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرابي، في كتاب العظمة وفن السرد العربي، دار الساقبي، ط01، بيروت، لبنان، دار أوركس للنشر، أوكسفورد، بريطانيا، 2007، ص 19.
- ⁴ - قال: "كتاب غث بارد الحديث" = ينظر: ابن النديم، الفهرست، دار المعرفة، لبنان، 1987، ص 423.
- ⁵ - محمد رجب النجار، التراث القصصي في الأدب العربي (مقاربات سوسيو سردية)، المجلد الأول، منشورات ذات السلاسل، الكويت، 1995، ص 05.
- ⁶ - محمد رجب النجار، قصص الحب في الليالي (مقال)، مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، العدد 01، جانفي 1994، ص 251.
- ⁷ - محمد شاهين، آفاق الرواية (البنية والمؤثرات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص 16.
- ⁸ - جابر عصفور، (افتتاحية العدد 01/ عدد خاص بألف ليلة وليلة)، مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، العدد 01، جانفي 1994، ص 08.
- ⁹ - ألف ليلة وليلة، المجلد 2، دار الكتب العربية الكبرى، (مقابلة ومصححة على النسخة المطبوعة بمطبعة بولاق الأميرية سنة 1279)، تصحيح الشيخ: محمد قطة العدوي، مصر، ص 315، 316.
- ¹⁰ - كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرابي، في كتاب العظمة وفن السرد العربي، ص 23.
- ¹¹ - محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص 33.
- ¹² - ألف ليلة وليلة، المجلد 1، ص 67.
- ¹³ - ألف ليلة وليلة، المجلد 1، ص 251.
- ¹⁴ - محمد عبد الرحمن يونس، الاستبداد السلطوي والفساد الجنسي في ألف ليلة وليلة، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط01، بيروت، لبنان، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، 2007.
- ¹⁵ - ماجدة حمود، صورة الآخر في التراث العربي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط01، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص 195.
- ¹⁶ - ياسين النصير، المساحة المختفية (قراءة في الحكاية الشعبية)، المركز الثقافي العربي، ط01، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 1995، ص 11.
- ¹⁷ - ألف ليلة وليلة، المجلد 2، ص 102.
- ¹⁸ - سعيد الوكيل، تحليل النص السردي معارج ابن عربي نموذجاً، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط01، القاهرة، مصر، 1998، ص 13، 14.
- ¹⁹ - ينظر: عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسمياء الأدب، من أجل تصوّر شامل، دار الأمان، ط01، الرباط، المغرب، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص 188. [بالتصرف]
- ²⁰ - ينظر: مصطفى حجازي، علم النفس والعملية، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط01، بيروت، لبنان، 2001، ص 42، [بالتصرف].
- ²¹ - ماجدة حمود، صورة الآخر في التراث العربي، ص 199.
- ²² - صلاح فضل، الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1978، ص 71.

- 23- عبد الفتاح كليطو، الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار التنوير للطباعة والنشر، ط01، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب، 1985، ص 11.
- 24- لؤي حمزة عباس، بلاغة التزوير، فاعلية الإخبار في السرد العربي القلسم، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط01، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص 170.
- 25- ألف ليلة وليلة، المجلد 1، ص 48.
- 26- حنا عبود، القصيدة والجسد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1988، ص 222.
- 27- جورج لوكاتش، الرواية كملحمة بورجوازية، ترجمة: جورج طرايشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1979، ص 48.
- 28- حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط01، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص 49.
- 29- ألف ليلة وليلة، المجلد 3، ص 72، 73.
- 30- عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسمياء الأدب، ص 186.
- 31- الأبيشي، المستطرف في كل فن مستظرف، شرح: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1993، ص 112.
- 32- عبد الفتاح كليطو، العين والإبرة، دراسة في ألف ليلة وليلة، ترجمة مصطفى النحال، مراجعة محمد برادة، نشر الفنك للترجمة العربية، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص 16.
- 33- شرف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر، أنساق الغيرية في السرد العربي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط01، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2012، ص 11.
- 34- سعيد الوكيل، تحليل النص السردي معارج ابن عربي نموذجاً، ص 60.
- 35- ألف ليلة وليلة، المجلد 1، ص 05.
- 36- محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، صفائح نقدية في الفلسفة العربية، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط01، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص 10.
- 37- محمد بوعزة، سرديات ثقافية، من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، منشورات ضفاف، ط01، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2014، ص 37.
- 38- ألف ليلة وليلة، المجلد 1، ص 18.
- 39- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط01، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2012، ص 104.

قائمة المصادر والمراجع:

أ- المعاجم والقواميس:

- ابن النديم، الفهرست، دار المعرفة، لبنان، 1987.

ب- الكتب:

- ألف ليلة وليلة، المجلد: 1، 2، 3، دار الكتب العربية الكبرى، (مقابلة ومصححة على النسخة المطبوعة بمطبعة بولاق الأميرية سنة 1279)، تصحيح الشيخ: محمد قطة العدوي، مصر.
- أحمد بوعزة، سرديات ثقافية، من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، منشورات ضفاف، ط01، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2014.
- بطرس البستاني، أدباء العرب في الأعصر العباسية، (حياتهم، آثارهم، نقد آثارهم)، دار ماروت عبود، بيروت، لبنان، 1979.
- بهاء الدين أبو الفتح محمد بن أحمد بن منصور الأبيهي، المستطرف في كل فن مستظرف، شرح: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1993.
- جورج لوكتاش، الرواية كملحمة بوجوازية، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1979.
- حنا عبود، القصيدة والجسد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1988.
- حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط01، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.
- حسن علي المخلف، التراث والسرد، إصدارات وزارة الثقافة والفنون والتراث، إدارة البحوث والدراسات الثقافية، ط01، الدوحة، قطر، 2010.
- سعيد الوكيل، تحليل النص السردى معارج ابن عربي نموذجاً، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط01، القاهرة، مصر، 1998.
- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط01، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2012.
- شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، دار العودة، ط01، بيروت، لبنان، 1982.
- شرف الدين ماجدولين، الفنتنة والآخر، أنساق الغيرية في السرد العربي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط01، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2012.
- صلاح فضل، الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1978.
- عبد الفتاح كيليطو، أ- العين والإبرة، دراسة في ألف ليلة وليلة، ترجمة: مصطفى النحال، مراجعة محمد برادة، نشر الفنك للترجمة العربية، الدار البيضاء، المغرب، 1996.
- // ب- الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار التنوير للطباعة والنشر، ط01، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب، 1985.
- عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسمياء الأدب، من أجل تصوّر شامل، دار الأمان، ط01، الرباط، المغرب، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.

- كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرابي، في كتاب العظمة وفن السرد العربي، دار الساقى، ط01، بيروت، لبنان، دار أوركس للنشر، أوكسفورد، بريطانيا، 2007.
 - لؤي حمزة عباس، بلاغة التزوير، فاعلية الإخبار في السرد العربي القديم، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط01، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.
 - محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1988.
 - محمد شاهين، آفاق الرواية (البنية والمؤثرات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.
 - محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، صفائح نقدية في الفلسفة العربية، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط01، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.
 - محمد رجب النجار، أ- التراث القصصي في الأدب العربي (مقاربات سوسيو سردية)، المجلد الأول، منشورات ذات السلاسل، الكويت، 1995.
 - محمد عبد الرحمن يونس، الاستبداد السلطوي والفساد الجنسي في ألف ليلة وليلة، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط01، بيروت، لبنان، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، 2007.
 - مصطفى حجازي، علم النفس والعولمة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط01، بيروت، لبنان، 2001.
 - ماجدة حمود، صورة الآخر في التراث العربي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط01، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.
 - ياسين النصير، المساحة المخفية (قراءة في الحكاية الشعبية)، المركز الثقافي العربي، ط01، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 1995.
- ت- الدوريات:**
- جابر عصفور، مفتتح العدد الأول (عدد خاص بألف ليلة وليلة)، مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي)، مصر، جانفي 1994.
 - محمد رجب النجار، قصص الحب في الليالي (مقال)، مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، العدد 01، جانفي، 1994.