ألف ليلة وليلة: ميكانيزمات السرد المتدفق

One Thousand and One Nights: Mechanisms of The Flowing narration

كريمة نوادرية

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف - ميلة

تاريخ الإرسال: 2018/05/12 **تاريخ القبول: 2018/05/25**

الملخص:

يقول محسن جاسم الموسوي في "سرديات العصر العربي الوسيط" أن النصيحة عند الرواة " لا تعني في السرد غير ركوده وغياب توتره، وضياع شحنة التوالي فيه"، وغيابها خلق الحضور الإبداعي المختلف، وصنع الوجود الذاتي لليالي ألف ليلة ولية في خصوصيته وتنوعه الشكلي. ويتناول هذا المقال البناء الشكلي للكتاب، وآليات أو ميكانيزمات الربط بين أجزائه/قصصه.

Abstrat:

Muhsin jassim al-Musawi Says in "The Medieval Arab narratives" that the advice for the narrators "does not mean in the narrative other than its stagnation, absence of tense, and loss of consecutive charge in it", their absence created a different creative presence, and made Self-presence for the one thousand and one nights in its privacy and variety of formality. This article examines the formal structure of the book and the mechanisms in the connection between its parts/stories.

مقدمة:

ألف ليلة وليلة النص الأكثر شهرة وشعبية بين جمهور القراء، وأكثر المتون السردية متابعة في الأوساط الأدبية والنقدية العربية والعالمية، فمنذ ظهور الترجمة الفرنسية الأولى سنة 1704 على يد أنطوان جالان، بدأت سلسلة طويلة - لا تزال مستمرة إلى اليوم - من الطبعات والترجمات المختلفة والمتعددة، التي تدور جميعها في فلك الكتاب "الأسطورة" (1)، حيث تُرجم إلى الكثير من اللغات، وكان مصدر إلهام لأدباء ينتمون إلى ثقافات وحضارات متنوعة في ألمانيا، وإسبانيا، وروسيا، وبلدان أمريكا اللاتينية، إلى الدرجة التي (حتى) أُدرج معها في العصر الفيكتوري بإنجلترا ضمن الكتب العشرة الأكثر انتشارا، وصنفه الرحالة البريطاني دوجلاس سلدن - بترجمة إدوارد لين - بما هو العمل الكلاسيكي الأجنبي

الأعظم بعد الكتاب المقدس، كما وقد أنتخب من قبل أهم دار لنشر كتب الاقتناء "إيستون برس" الأمريكية كواحد من أهم مئة كتاب (2) في العالم بأسره.

وامتد تأثيره ليمُس جوهر فكر وفلسفة المجتمع الأوربي خلال القرن الثامن عشر، حيث كان له اليد الطولى - من وجهة نظر جون لمبير - في تكوين شخصية المرأة الأوربية في ذلك القرن، علاوة على قدرته على تغيير الأفكار المتعلقة ببعض المفاهيم العامة، كمفهوم الحب لدى بعض الأدباء والدارسين كراسين، وديكارت، وكورني، فقد تحول هذا المفهوم بظهور "نص ألف ليلة وليلة" إلى مصدر للمتعة الحقيقية، وقانونا طبيعيا يعلو على كل الحواجز والنصائح التي تقف بين الكائن البشري وبين تحقيق ذاته، بعد أن كان لونا من ألوان الضعف لدى "راسين"، أو شعورا عقليا محسوب النتائج عند "ديكارت"، أو إحساسا - من وجهة نظر كورني- يخضع للتقاليد الكلاسيكية القديمة (3)، التي كانت لا تزال تحكم حركة المجتمع الأوربي إبّان ذاك.

عدا عن تأثيره الكبير على الأدباء والمبدعين العرب، خاصة بعد ظهور أول نسخة عربية مطبوعة لليالي، وكانت بكلكتا الهندية خلال الأعوام (1818-1824)، وتحتوي على مئتي ليلة فقط، توالت بعدها الطبعات العربية إلى حين صدور طبعة كلكتا الثانية في أربع مجلدات، بتحرير وليام ماكناتن خلال الأعوام (1839-1842)، وهي أقرب ما تكون إلى الطبعة الكاملة لألف ليلة وليلة (4)، بعد أن عانى الكتاب الإهمال، والتهميش، والإقصاء ردحا طويلا من الزمن، بوصفه أدبا للعامة، و« العامة في الثقافة العربية، لها موقع مهمش على مستوى الفعل والتاريخ والوعي والهوية» (5)، وإن كان المهمش مما تخلفه هذه الفئة من إبداعات، ومن منتجات ثقافية وحضارية، يفتح أمامنا آفاقا واسعة للبحث والتفكير، ويدفعنا مجبرين إلى زحزحته من مواقعه لمعرفة ما يرقد تحته من كنوز.

ولم يكتف الباحثون بنقل وترجمة الليالي إلى مواطنهم ولغاتهم، بل تعددت في شأنه الأبحاث العلمية والدراسات الأدبية، خاصة مع بداية القرن التاسع عشر، أين دخل الكتاب مرحلة جديدة من التلقي،هي مرحلة "الدراسة والتحليل" (6)، منظورا إليه بوصفه نصا خارجا عن التصنيف، وشكلا جديدا في الكتابة يجمع بين التثقيف والترفيه، وعملا قصصيا ينطوي على تعقيد بنائي فني خاص، إلى جانب أنه نص لا يخضع لشروط إنتاجه أو اعتباره، بسبب غياب المؤلف (7)، مما يتيح للباحث فرصة الخوض في أكثر من اتجاه،

دون أن يجد نفسه حبيس خلفية فكرية أو ثقافية أو أيديولوجيا معينة من جهة، وبما هو (من جهة ثانية) نصا تاريخيا قيدت على صفحاته أخبار الأمم التي سبقتنا في الوجود، وإرثا ثقافيا وحضاريا شاملا، تتكشف بواسطته ومن خلاله النُظم التي حكمت حياة تلك الأمم والشعوب، بل وتمثيلا حيا لواقع الحياة الاجتماعية، والنفسية، والعقائدية لإنسان تلك الفترات، مادامت « الحياة حكايات، والحكايات احتفاء بالحياة» (8)، والاحتفاء بالحياة، احتفاء بالذاكرة، والواقع، وتاريخ ما سيكون. وإن كنا لسنا بصدد دراسة هذه الاتجاهات، لأنها تحتاج ولا ريب إلى بحث مستقل، خاصة والاهتمام بهذا الكتاب يتطور بتطور مدارس البحث، فإننا سنكتفي في هذه الورقة بالتركيز على البنية الهيكلية التنظيمية للكتاب وعناصر الربط بين حكاياته الألف وواحدة. ونعني بالهيكل التنظيمي أو البناء العام لنص الليالي، تركيب الوحدات السردية داخل النص.

- ألف ليلة وليلة: ميكانيزمات السرد المتدفق

يتخذ كتاب الليالي هيكلا بنائيا يشبه (ظاهريا) سائر أنماط القص الشعبي الأخرى، حيث يبتدئ « السرد بافتتاحية، تكون بمثابة التمهيد أو المقدمة، لما سيحدث، يتم فيها تقديم الشخصيات الرئيسية التي سيدور العمل حولها، وتبيين مشكلتها وأسباب مأساتها والغرض من سوق أحداثها ليلة بعد أخرى، ووضعها بعد ذلك - مهيأة - على مضمار الأحداث » (9).

تقليد متعارف عليه لدى القاص الشعبي، فعادة ما تستهل الحكاية **بوضعية أولية**، تُشكل « مجموع علاقات تتمتع باستقرار نسبي » (10)، يشبه حالة الاستقرار التي كان عليها قصر الملك شهريار مع بداية الحكي. يلي السعادة الخالصة شعور **بالحاجة** أو **النقص**، وهو:« الحدث الذي تُربط إليه الصورة التي تقدمها الوضعية البدئية » (11) بالحوادث القادمة، فيحس الملك شهريار باشتياقه لأخيه الأصغر شاه زمان، وبرغبة شديدة في لقائه، يعقبها **اضطراب** يساهم في خلخلة العلاقات المشكلة **للوضعية الافتتاحية**، بوصفه:« تغيير يصيب إحدى هذه العلاقات على الأقل، مما يخلق حالة فقدان للتوازن » (12)، تتجسد على مستوى حكاية الملك شهريار في فعل "الخيانة الزوجية"، الذي تأكد ثلاث مرات (خيانة زوجة الأخ لأخيه، خيانة زوجته له، خيانة الصبية للعفريت)، وما يمثله التثليث على صعيد التجربة والوعي الشعبيين، عدا عن أن ذكر الحدث وتكراره مرتين أو أكثر « يدعو إلى تغريب

الحدث وإثارة قضايا ودلالات زائدة عن مجرد الرغبة في توصيل مضمونه » (13)، الشيء الذي يؤدي إلى إحداث رد فعل مضاد من طرف إحدى الشخصيات المساهمة في بناء العلاقات الأولية، ويسمي جمهور الإنشائيين والمشتغلين في مجال سرديات الخطاب هذا الصنف الوظائفي **بالتحول**، لأنه يؤدي إلى تحويل « و تغيير العلاقات المذكورة أعلاه » (14)، يفضي هذا التحول - وهو الشائع - إلى حالة من **التوازن الفريد** أو النهاية السعيدة، حيث ينغلق القصص الشعبي بمختلف أشكاله (خرافة، حكاية شعبية، أسطورة) على بعض الصيغ التعبيرية المعروفة، التي تشير إلى معنى مشترك، يفيد أن الجميع (عاش في عيشة رضية إلى أن أدركهم مخرب القصور و معمر القبور).

ويتمثل التحول على مستوى نص الليالي في فعلي "الزواج" و"القتل"، لكنه لا يقود إلى النهاية السعيدة، بل يقود التحول الحاصل على مستوى العلاقات الأولية للحكاية نحو **اضطراب ثان**، يساعد على إحداث **تحول جديد** في حياة الملك والمملكة، بفعل دخول شخصية جديدة إلى مضمار السرد، شخصية شهرزاد التي تعمل على تقييم ثم تغيير الوضع الجديد/الطارئ من خلال إعادة ضبط العلاقة الجامعة بين السلطة والرعية، مما يساهم في غلق السرد على حالة من **الاستقرار النهائي**، تشبه حالة الاستقرار الأولية، بفعل مجموع الحكايات الحافَّة، التي تتابع « تتابعا زمنيا في اتجاه واحد، حتى قرب نهاية الأحداث، عندئذ، يرتد التتابع إلى البدايات /../ بعد تمام عظة الحكايات » (15)، و « استيفاء غرض نُص عليه في المقدمة، و هو صرف الملك عن عمل الشر بواسطة تلهيته بالحديث » (16).

يطلق الدارسون على حكاية الملك شهريار وأخيه الملك شاه زمان، وما تلاها من حوادث، وصولا إلى مرحلة عجز وزيره عن تحقيق رغبته في الزواج، مصطلح **الحكاية المفتتح** (17)، باعتبارها مبتدأ الحديث ومنطلقه، فهي بمثابة فاتحة ممّهدة لظهور **حكاية مؤطّرة** لحكايات شهرزاد (18)، والتي كانت علة وجود نص "ألف ليلة وليلة" ونهايته.

ويُطلق على القصة المؤطرة أو التأطيرية تمييزا لها عن الحكاية المفتتح مصطلح الحكاية **الإطارية الكبرى**، باعتبارها « نواة الحكايات الفرعية » (19)، أو الحكايات **الإطارية الصغرى** التي تتألف على نسقها من الناحيتين الشكلية والمضمونية، وتتالى « تتاليا منطقيا لا يمكن قلبه أو إعادة ترتيبه، فلو غيَّرنا مواقع الفصوص السردية لما استوى القصّ» (20).

وتجدر الإشارة إلى أن هناك من الدارسين من يستعين بمصطلح الوساطة أو الحكاية الوسيطة للتدليل على قصة شهرزاد، التي تبدأ بتوكيل الملك شهريار لوزيره مهمة البحث عن عروس إلى حين ظهور شهرزاد وقرار الزواج من الملك، والتي يسوق الراوي الأول/البدئي في خضمها قصة "الثور والحمار و صاحب الزرع" على لسان الوزير دندان، والتي تبدو في ظاهرها ثني عن الزواج، وتحذير من مغبة اللجوء إلى هذا الحل، بينما تحمل في باطنها إيذانا رسميا بضرورة إتمام هذا الزواج.

وسميت بالوساطة لأنها تقع ما بين الوضعيتين الافتتاحية والختامية وتربط بينهما، وتهدف إلى القضاء على الاضطراب الحاصل في حياة السلطان والمملكة عن طريق التحويلات المنجزة، التي تؤثر على مجرى الأحداث وتوجه مصير الشخصيات، وترجح كفة نظام جديد - من وجهة نظر غريماس - يحل محل نظام سابق أصبح غير محتمل (21)من ناحية، كما وتمنح السرد شكله الدائري، والدائرية إيذان بإمكانية حكي جديد من ناحية ثانية.

تنطوي الأطر الصغيرة أو الصغرى بدورها على مجموعة من القصص توازيها في الأغراض والغايات، تسمى **الحكايات التضمينية** أو **المضمنة**، والتي قد تزيد (أو تقل) سعتها/مساحتها وعددها، بحسب مقامات ومقتضيات الحكي ودواعيه، فقد نعثر على بعض الحكايات الإطار، التي يتكون متنها السردي من ثلاثة أو أربعة و أكثر من الحكايات المضمنة، بينما تحتوي أخرى على حكاية مضمنة واحدة، وقد تكتفي بعض الحكاية الإطار بذاتها فيخلو متنها السردي من الحكايات التضمينية.

يتفرع عن الحكاية المضمنة نمط آخر من القص يسمى الحكايات **خارج السياق**، لأنه لا يفيد الحكاية الإطار، بقدر ما يعلل ويدعم ما جاء في الحكاية المضمنة حينا، أو ليطيل في زمن الليالي (22) حينا آخر، لذلك ينتهي عادة « بتعجب الشخصيات المروي لهم في الحكاية، والمروي له خارجها، [ن]قصد شهريار، فتمسك شهرزاد بالخيط الناظم بين الحكاية الكبرى المنتهية » (23)، وتمهد بأخرى أعجب منها، من خلال قولها:« و ما هذا بأعجب من حكاية (...)» (24)، مما يدفع بالملك إلى تأجيل قرار قتلها إلى حين سماع الحكاية الإطار الجديدة: « فقال الملك في نفسه والله لا أقتلها حتى أسمع بقية حديثها » (25). عبارة تحمل بين طياتها انتصارا معلنا « لفعل الحكي على فعل التملك والإبادة »

(26)، لأن سلطة السّارد ها هنا أقوى من سلطة المسرود له « بفعل امتلاكه للمعلومة (جزئيات المسرود)، ولإمكانية التصرف فيها كما وكيفا » (27).

يختلف تركيب الوحدات السردية للأطر الصغيرة ويتنوع بتنوع مقاصد الحكي ودلالته، مما يضفي أو يخلق نوعا من الحركية والمرونة على النص، تمنح المتلقي نفسا أطول للمتابعة، وقد عرض الباحث داود سلمان الشويلي في مؤلفه "ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية" (28) الكثير من الأمثلة الجيدة حول فكرة التنوع وتوالد الحكايات من لدن حكاية واحدة، فبعض الحكايات يقوم على مبدأي التناوب والتضمين داخل التضمين، مما يمنحها شكلا هرميا متصاعدا وصولا إلى القمة/الحل، كحكاية "الصياد والعفريت"، وبعضها معقدة ذات هياكل بنائية مركبة يصعب تفكيكها، كحكاية "الحمال والبنات" ذات الهيكل العنقودي المركب، تتوالد فيها الحكاية الواحدة من الأخرى كتوالد خيوط عنقود العنب وامتدادها، وأخرى يمكن تقسيمها إلى عدة أقسام متناظرة/مستقلة ومتشابهة سواء من حيث شكل الشخصيات (المظهر، المضمون، الاختبارات،..)، أو من حيث تركيب الوقائع وتسلسلها، كحكاية "قمر الزمان ابن الملك شهرمان"، ومنها الذي لا يخضع للتقسيم المتناظر، غير أنه يتمتع بخاصية سردية تجعله يعيد بناء ذاته بذاته، من خلال اعتماد مبدأ التداخل السردي التضميني، أو مبدأ التداخل السردي التراكمي، ومن النماذج الموضحة حكاية "حاسب كريم الدين"، التي تظهر وفق هاذين المبدأين أشبه ببناء موحد يتكون من عدة طبقات متراكمة، ومستقل بعضها عن بعض معنى ودلالة، وفي الوقت نفسه يتخذ شكله الموحد، حتى يعطي الحكاية الإطار مبناها ومعناها الدالين، أي أن الحكاية تتكون من مجموعة من الأحداث الجزئية، يتركب فيها الحدث على الحدث الذي قبله، ويدخل في تركيب الحدث الذي يليه، ويختلف عنهما من خلال إدخال (أو إخراج) شخصية أو أكثر، أو إضافة (أو حذف) عناصر جديدة، أو تغيير المكان (أو الزمان).

وإن كانت النماذج التي عرضها الباحث داود سلمان الشويلي، على كثرتها، لا تمثل كل الأشكال الموجودة داخل الكتاب الأعجوبة، إذ كلما توغلنا باتجاه العمق، وجدنا تنويعات شكلية متعددة، تؤكد غنى وتنوع البنية السردية الهيكلية للكتاب، فعبر التوالد والتقاطع والتناوب تارة، والتداخل والتضمين تارة أخرى، تمضي الحكاية في تناغم فريد قصة تسلمك إلى قصة ثانية إلى ثالثة، وسط جو يعج بشخصيات تنتمي إلى كل العصور

والتواريخ والأمكنة، وعوالم خيالية يملأها السحر والخوارق، وتفاصيل متلاحمة ومتراصة جنبا إلى جنب، تمنح النص إيقاعا مختلفا، يكاد يكون معه وحيدا في شكله وتعاضد قصصه على الرغم من اختلاف قضاياه، وتعدد وجهات النظر فيها.

ويتم هذا التعاضد والتكافل القصصي عن طريق وشائج/ميكانيزمات طافحة على المستوى الخارجي للنص، وأخرى وثيقة ومتأصلة في نسيجه الداخلي/ العميق، تُبقي على الملك مأخوذا بما حدث، مترقبا لما سيحدث، لذاك بدت الليالي الألف وواحد « شبكة تجميعية معقدة من الوحدات السردية ذات الجذور المختلفة /../ ضمت في إطارها الخرافي، عناصر هي مزيج من السير الشعبية، وحكايات الحب، والقصص الديني، والأسفار، والأخبار، والإسرائيليات، وقصص الحيوان، والجن » (29)، عملت شهرزاد على إحكام الصلة بينها من حيث نوعية الأساليب، وطبيعة اللغة، والسياق الثقافي والقيمي الذي تنتمي إليه، والفكرة التي تحفل بها. ومن أبرز تلك الآليات والوشائج:

- **العبارات اللغوية:** استندت شهرزاد في تنتقلاتها المكانية والزمنية، وما تستدعيه من أحداث وشخصيات مختلفة، على بعض العبارات اللغوية التي تفيد هذا الانتقال، أهمها عبارة "هذا ما كان من أمر (..)"، وتليها، في العادة، عبارة "أما ما كان من أمر (..)"، بينما تنهي محكيها بالقول "وهذا آخر ما انتهى إلينا من حديث (..) على التمام والله أعلم". أما عبارة "بلغني أيها الملك السعيد أن، (..)" فتعتبر «أداة سردية تتصف بالإيحائية والتكثيف، وتواري وراءها عوالم لم تكشف، وأفضية لم تُعرف. لأنها توشك أن تكشف ذلك الغطاء السردي الكامن في غيب الذاكرة، والقابع في غيابات الخيال المجنح » (30)، تثير رغبة الملك في سماع المزيد، تذكيها الأخت الصغرى (دنيازاد) بقولها "ما أحلى حديثك وأحسنه وأطيبه وأعذبه"، فتجيب شهرزاد "وأين هذا مما سوف أحدثكم به الليلة المقبلة، إن عشت وأبقاني الملك".

- **التكرار:** وذلك بإعادة الجملة التي سكتت عندها شهرزاد في الليلة السابقة، وهي الغالبية العظمى في النص، فقد أدرك شهرزاد في حكاية "الوزيرين التي فيها ذكر أنيس الجليس" الصباح على حديث الوزير "الفضل بن خاقان" لزوجته « أما تعلمين أن وراءنا هذا العدو الذي يقال له المعين بن ساوي ومتى سمع هذا الأمر تقدم إلى السلطان وقال له » (31)، فسكتت عن الكلام المباح، وفي الليلة الموالية تباشر شهرزاد حديثها، بقولها:«

بلغني أيها الملك السعيد أن الوزير قال لزوجته أما تعلمين أن وراءنا عدو يقال له معين بن ساوي ومتى سمع بهذا الأمر تقدم إلى السلطان وقال له أن وزيرك الذي يزعم أنه يحبك ...» (32).

- **التأطير والتضمين:** ومن الوسائل التي ساعدت هي الأخرى على الربط بين الليالي الألف وواحدة، هيكل الكتاب في حد ذاته، فقد حمى التأطير النص من التشتت بسبب كثرة التنقلات المكانية والزمنية والحدثية، فكان أقرب ما يكون إلى الإطار الذي يعطي الصورة شكلها الجميل والثابت، دون أن يحجب تفاصيلها الصغيرة. فبينما عمل التضمين على توالد تلك التفاصيل/الحكايات، حافظ التأطير على الصوت الواحد لليالي، وجعلها (التفاصيل) « مشدودة لحكي شهرزاد » (33).

- **وحدة الراوي:** يعزز التأطير الكلي للنص فكرة الراوي الواحد أو الأنا الواحدة، التي تحمل المتلقي على التصديق بما حدث، فهي مجرد وسيط بينه وبين الأحدوثة المروية (34) وليست طرفا فيها، فمن خلال استخدام الصيغة "بلغني"، تصبح الراوية/شهرزاد « مُبَلّغة لما وصل إلى علمها من الحكي عن غيرها، إذ ليست هي منشئة تلك الحكايات » (35)، فلا تعدوا مهمتها (والحالة هذه) حدود تنسيق وتنظيم الحكايات بما يتناسب ومنطق القص وغاياته، تزكيها صيغة "اعلم" التي تحيل إلى طائفة من الرواة التي تروي سيرها وقصص حياتها (36)، فيكون الحاكي/السارد هو الراوي وموضوع الرواية معا، لذلك أشار مؤرخو ألف ليلة وليلة ومدونيها للراوي المحوري/شهرزاد بضمير الغياب ليؤكدوا تلك الحيادية، وليجسد في آن معا، كل الضمائر ويذود عنها، بوصفه « الهو، ونحن، وأنتهم، والآخرون، وكل من يجوز أن يحيوا على صورة ما » (37).

- **العجائبية:** كما ويتوسل النص بالعجائبي(*) في الربط بين حلقاته ومنعها من الانفراط، خاصة إذا أدركنا أن التشويق لم يكن عنصرا أساسيا وشرطا ضروريا في الحكايات، فالثابت - من وجهة نظر سهير القلماوي - في الكثرة المطلقة من القصص لا يدل على شيء من هذا التشويق (38)، حيث يخلق العجب في مثل هذه الحالات علاقات تواصل مستمرة ورصينة بين الوحدات القصصية، دون أن يعارض منطق الموجودات الطبيعية، بل ويتحد بسلاسة مع واقعية حية التفاصيل في رحم النص العلامة، من أجل إضفاء جانب من المصداقية يبقى مرغوبا فيه من لدن المتلقي.

-الهوامش:

(1)- ماهر البطوطي: الرواية الأم – ألف ليلة و ليلة و الآداب العالمية (دراسة في الأدب المقارن)، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، (ط1)، 2005، ص64.

(2)- المرجع نفسه، ص ص 14/13.

(3)- أحمد دويش: الأدب المقارن (النظرية و التطبيق)، دار الفكر الحديث، القاهرة، مصر، (ط3)، 1996، ص 157. نقلا عن : les milles et nuit, traduction d'Arabe Galland. Introdution

(4)- ماهر البطوطي: الرواية الأم – ألف ليلة و ليلة و الآداب العالمية، ص67.

(5)- عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة)، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، (ط1)، 2003، ص 93.

(6)- أحمد دويش: الأدب المقارن، ص 158.

(7)- المصطفى مويقن: بنية المتخيل في نص "ألف ليلة و ليلة"، دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، سوريا، (ط1)، 2005، ص 143.

(8)- فيصل دراج: الرواية و تأويل التاريخ (نظرية الرواية و الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، (ط1)، 2004، ص228.

(9)- سعيد شوفي محمد سليمان: توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، إيتراك للنشر والتوزيع، مصر، (ط1)، 2000، ص 361.

(10)- عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي – نماذج تطبيقية (دراسة لحكايات من "ألف ليلة و ليلة" و "كليلة و دمنة" – الملك شهربار، الصياد و العفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة و الثعلب و مالك الحزين)، منشورات مخبر عادات و أشكال التعبير الشعبي بالجزائر، دار الغرب للنشر و التوزيع، الجزائر، (دط)، (دت)، ص08.

(11)- فلاديمير بروب: مرفولوجية الخرافة، تر إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، (ط1)، 1986، ص40.

(12)- عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، ص08.

(13)- عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية العربية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، تقديم طه وادي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، (ط1)، 2006، ص318.

(14)- فلاديمير بروب: مرفولوجية الخرافة، تر إبراهيم الخطيب، ص95.

(15)- سعيد شوفي محمد سليمان: توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، ص361.

(16)- سهير القلماوي: ألف ليلة و ليلة، دار المعارف، مصر، (دط)، (دت)، ص92.

(17)- داود سلمان الشويلي: ألف ليلة و ليلة و سحر السردية العربية(دراسات)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، (دط)، 2000، ص11.

(18)- فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية (بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية و دلالتها)، مركز النشر الجامعي، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، جامعة منوبة، تونس، (ط3)، 2009. ص40.

(19)- المصطفى مويقن: بنية المتخيل في نص "ألف ليلة و ليلة"، ص 206.

(20)- فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، ص ص47/46. نقلا عن فريال جبوري غزول: البنية و الدلالة في ألف ليلة و ليلة، فصول، المجلد الثاني عشر، العدد الرابع، شتاء 1994، ص87.

(21)- عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، ص29.

(22)- المصطفى مويقن: بنية المتخيل في نص "ألف ليلة و ليلة"، ص206.

(23)- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، (ط1)، 2006، ص 62.

(24)- ألف ليلة و ليلة، تقديم مزيان فرحاني، الجزء الأول، موفم للنشر، الجزائر، (ط4)، 2005، ص 120.

(25)- المصدر نفسه، الجزء الثالث، ص56.

(26)- المصطفى مويقن: بنية المتخيل في نص ألف ليلة و ليلة، ص165.

(27)- إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم (الأنواع و الوظائف و البنيات)، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، (ط1)، 2008، ص160.

(28)- ينظر داود سلمان الشويلي: ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، ص17 وما بعدها.

(29)- عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، ص88.

(30)- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص171.

(31)- ألف ليلة و ليلة، ج1، ص187.

(32)- المرجع نفسه، ص ن.

(33)- المصطفى مويقن: بنية المتخيل في نص "ألف ليلة و ليلة"، ص236.

(34)- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص ص 179/178.

(35)- المصطفى مويقن: بنية المتخيل في نص "ألف ليلة و ليلة"، ص162.

(36)- المرجع نفسه، ص ن.

(37)- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص192.

(*)- والعجائبي هو التردد الذي يُحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما يواجه حدثا فوق طبيعي حسب الظاهر. ينظر تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، مراجعة محمد برادة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، مصر، (ط1)، 1994، ص44 وما بعدها.

(38)- ينظر سهير القلماوي: ألف ليلة وليلة، ص199.

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊