النص الآخر– النص المخفي: نص الأنثى في حكاية "حسن الصائغ البصري"

د. نورة محمد فرج الخنجي
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة قطر

ملخص

تأتي حكاية "حسن الصائغ البصري" إحدى حكايات ***ألف ليلة وليلة*** *باعتبارها حكاية حسن وحده، فهو الفتى الذي يتعرض للنصب، لكنه بعد ذلك يتحول إلى مغامر يخوض الصعاب كي ينال فتاته التي تهرب منه. فتتحول الحكاية إلى رصد رحلة حسن للحاق بها. لكن هناك نصا خفيا، هو الحكاية من جهة الأنثى، فالقارئ لا يعرف وجهة نظر المرأة/ البطلة، لذا يسعى هذا البحث إلى تتبع ما يمكن تسميته بالنص الآخر/ المخفي، وهو نص الأنثى.*

الكلمات المفاتيح: سرد كلاسيكي، ألف ليلة وليلة، نص مخفي.

L'Autre Texte - Le texte parallèle: Le Discours féminin dans le récit de "Hassan Albasri Alsaegh"

Résumé

L'histoire de "Hassan Albasri Alsaegh", est considérée comme un des récits des Mille et Une Nuits où Hassan domine seul toutes les étapes de l'histoire. Ce jeune homme était victime d'une escroquerie, mais il devient par la suite un aventurier affrontant les difficultés afin d'obtenir les faveurs de sa bien aimée qui le fuyait continuellement. La narration se focalise sur le voyage de Hassan, mais à travers la lecture de ce texte; on découvre un autre texte parallèle qui est le récit Femme / Femelle. Le lecteur ne connait pas le point de vue du personnage féminin. Cette recherche vise donc à tracer le parcours du texte parallèle dans le récit ou ce qu'on pourrait appeler le texte implicite, qui est celui de la femme.

Mots-clés: Narration classique, Mille et Une Nuits, texte implicite.

The Other Text- The Parallel Text: The Female Discourse in The Tale of "Hassan Albasri Alsaegh"

Abstract

The tale of "Hassan Albasri Alsaegh", one of the Arabian Nights tales " One Thouzand and One Nights" is considered as a tale of Hasan only, because he is the young man who is exposed to deception, who turns to be an adventurer persuing his beloved who runs away from him. The tale turns to monitoring Hasan's trip to pursue her.But there is a parallel text in the tale; that is the female tale. The reader doesn't know the point of view of the heroine woman. This research seeks to trace the parallel text or what might be called the hidden text, which is the woman text.

Key words: Classical narrative, one thousand and one nights, implicit text.

مقدمـة

تمثل حكاية "حسن الصائغ البصري" إحدى الحكايات النمطية ثقافيا في **ألف ليلة وليلة**، فهي تتضمن بعض أهم العناصر الكلاسيكية ذات البعد العجائبي: الجن والخيمياء والسحر والمغامرة، بالإضافة إلى شخصيات ومكونات تحولت إلى أيقونات في السرد العربي: شواهي أم الدواهي وجزر الواق واق وطاقية الإخفاء. يأتي كل ذلك في حكاية حب تجسد فكرة الإصرار للوصول إلى المحبوب على الرغم من كل الصعوبات. من جهة أخرى، هذه الحكاية تظهر ملتبسة بين سطوة الذكورة أحيانا والأنوثة أحيانا أخرى، على الرغم من نهايتها التوفيقية السعيدة، حيث يعيش الزوجان في سعادة مع بعضهما حتى آخر العمر، لكن النص وهو يصل إلى هذه النهاية لا يكف عن تبني خطاب ذكوري أحادي الجانب، غير أن قراءة أخرى للنص، تكشف أنه يتعرض في أحيان كثيرة لنقضٍ أنثوي خفي.

من هنا، تهدف هذه الدراسة إلى الإجابة عن هذه الأسئلة: هل هذا النص نص ذكوري خالص بالمعنى التقليدي؟ ولو أن الفرصة أتيحت للأنثى لرواية الحكاية من طرفها فماذا كانت ستقول؟ وماذا سيتضمن خطابها؟ وهل كانت ستوافق شهرزاد (كسارد/ة) في افتراضاتها عنها؟

إن هذه الدراسة تفترض أن هناك نصا آخر/ خفيا يمكن بناؤه إذا ما تم استنطاق الأنثى في الحكاية، وهذا النص يحمل خطابا قد يكون مضادا لخطاب الحكاية الأصلية.

لقد تناول عبد الله الغذامي هذه الحكاية بالقراءة في كتابه **ثقافة الوهم**، إذ اعتبره نصا ذكوريا ولو تأنث، لأن مدار السلطة هو الرجل، لكن عرضه لهذه الرؤية كان عرضا موجزا، وإن كان كافيا ليثير تساؤلنا حول النص ويدفعنا للعمل على دراسته. أما حسن حميد في كتابه **ألف ليلة وليلة: غيبوبة القص غيبوبة الاستماع** فقد كان يتجه إلى تأنيث حكايات **ألف ليلة وليلة** من خلال دراستها دراسة ثقافية – اجتماعية، لكنه لم يتناول هذه الحكاية على حدة.

بناء على ذلك، فإننا سنعمد إلى تتبع حضور الأنثى في هذه الحكاية، من خلال تحليل أفعالها وأقوالها، بالإضافة إلى ما يتعلق بها من أقوال وأفعال المحيطين بها، مع الأخذ بالاعتبار افتراضات شهرزاد حولها، باعتبارها السارد الذي يمثل وجهة نظر العقل الجمعي المنتج لهذا الحكايات.

النص الآخر/ النص المخفي:

في الفولكلور الفرنسي، تسرد حكاية **ذو اللحية الزرقاء**[1] قصة النبيل المزواج، الذي تختفي زوجاته الواحدة تلو الأخرى، لكن الغموض الذي يلف حالته لا يمنع إحدى الفتيات من أن تتزوجه، وفي أحد الأيام يقرر الذهاب في رحلة، وقبل مغادرته يعطيها مفاتيح القلعة، ويسمح لها بأن تفتح أي غرفة تشاء، حتى مخازن الذهب والفضة، إلا غرفة واحدة، هي محرمة عليها، ولكن بعد ذهابه، تتجرأ الفتاة وسط فضولها ورهبتها وخوفها، على الإمساك بهذا المفتاح وإدخاله في القفل، لتنفتح لها الغرفة المحرمة في القصر العظيم، وهناك ترى جثث الفتيات اللواتي سبقنها في الزواج منه، فتعلم أن مصيرها كمصيرهن.

لا تقول هذه الحكاية سبب قتل هذا النبيل لزوجاته، سوى أنهن تجرأن على فتح هذه الغرفة، فكأن الفضول هو الإثم الممنوع، مع أن هذا الفضول من جهة أخرى مشرع في علاقة طبيعية، فهذا القصر الذي هو بيته يفترض

أن يكون بيت زوجته أيضا، وبالتالي لا ينبغي أن تكون فيه أسرار خفية عنها، لكن الحكاية تعلن أن ما فعلته الفتاة هو اقتراف الإثم الممنوع، وبالتالي هو إيذان بالعقوبة/ الموت.

أما في حكاية حسن الصائغ البصري التي تتضمنها **ألف ليلة وليلة**[2]، سنجد الأدوار معكوسة، فحسن هو الذي وطِئ أرضا محرمة لا يصلها رجل سواه، هي قصر الجنيات، حيث حديقة سرية محرمة أيضا عليه، لكنه سيتجاوز دوائر الممنوع هذه، وهو المحتجز بنصف اختيار منه وبسعادة أخواته الجنيات لوجوده في حياتهن، فسيتجرأ في غيابهن على فتح الباب الممنوع، لتنفتح أمامه الجنان، التي يلقى فيها الأنثى التي ستشغفه حبا لحياته القادمة كلها.

إن هذا البحث يهتم ببناء حكاية الأنثى ابتداء من هذه النقطة، التي تمثل لحظة اللقاء بين حسن وصاحبته، ومع أن كل قصة حب لها طرفان، إلا أننا نرى أن حكاية حسن تعتمد وجهة نظر حسن/ الذكر وحده، من خلال التبئير على حسن، باستخدام ضمير الغائب، بخلاف حكايات أخرى في **ألف ليلة وليلة**، مثل السندباد وعلاء الدين التي تسرد بضمير المتكلم، مع أن ما سماه جيرار جينيت بالمحكي الكلاسيكي عادة ما يكون غير مبأر (أي يعتمد التبئير في درجة الصفر)[3]، وبناء عليه فالسارد في الحكايات الشعبية هو راو عليم، يروي باستخدام ضمير الغائب، ولكن، حكاية ذي اللحية الزرقاء وحكاية حسن تنتميان إلى تصنيف الغموض والألغاز، لذا فإن السارد غير بريء في تعاطيه مع القارئ، فهو يعلم كل شيء لكنه لا يكشفه إلا في لحظة الذروة.

إن حكاية "حسن الصائغ البصري" تقدم نفسها على أنها "المحكي ذو الكاتب الكلي المعرفة"[4]، لكن فعليا هي المحكي ذو وجهة النظر، فهي تبئر على حسن، إلا عندما ينفصل عن فتاته، إذ يضطر السرد إلى اللحاق بها كي يكشف للقارئ ما تتعرض له في هروبها من سلطته، وبذلك فإن الحكاية تقول أكثر مما تعرفه إحدى الشخصيات كما يفترض بسارد وجهة النظر[5]، لكن السرد قبل ذلك وبعده، يعتمد الأحداث كما يراها حسن، وكما يشعر بها، وكما يفهمها.

إن السارد في هذه الحكاية يتنقل بين مناطق مختلفة التبئير كما حدد كل من جينيت وتودوروف، فالسارد يتحول حسب حاجته من التبئير في درجة الصفر (راو عليم)، إلى التبئير الداخلي (متقمص لحسن)، إلى التبئير الخارجي، حينما يبئر على الفتاة ولا يعلن ما يدور في ذهنها من خطط أو مشاعر[6].

من جهة أخرى، لا يتعلق الأمر بالنص ذاته فقط، فالنص مكوّن من حمولات ثقافية، وفي حالة ألف ليلة وليلة التي ليس لها مؤلف وحيد، فإن هذه الحمولات قد أنتجها العقل الجمعي مؤلف هذه الحكايات، وهو يصدّر فيها خطابا ثقافيا من خلال تبئيره على حسن وتبنيه صوته، ولو عبر التحايل بشخصية سارد أنثى، وعبر ضمير الغائب. إن مؤلف النص لا يمكن ألا يكون موجودا في نصه، يرى بوث أن "الكاتب يمكن إلى حد ما أن يختار التنكر، ولكنه لا يمكن أن يختار الاختفاء أبدا"[7]، أما تودوروف فيقول إن "رؤيا السارد ملازمة لكل خطاب تشخيصي"[8].

ثقافيا، يرى عبد الله الغذامي[9] في تناوله لهذه الحكاية أن النص مهما تأنث فإنه يعاد تشكيله مرارا ليكون نصا ذكوريا، ولكننا نرى أن أي نص يُبأر على الذكر لا يمكن أن يكون نصا مؤنثا، لأن التبئير في هذه الحالة يتضمن بالضرورة وجهة النظر الذكورية، خصوصا في السرد الشعبي، لأنه منتج جماعي له حمولات اجتماعية، يقول رولان بارت: "اللغة الكلاسيكية لغة محملة بالنشوة لأنها لغة اجتماعية راهنة. فلا وجود لنوع أدبي أو تأليف

كلاسيكي لا يفترض الاستهلاك الجماعي وكأنه كلام محكي"[10]، وبالنظر إلى حالة **ألف ليلة وليلة**، فإن المؤلف هو العقل الجمعي الذي أنتج هذه الحكايات، ووضع شهرزاد كسارد لها، وبالتالي فإن ما تسرده شهرزاد (الأنثى) يتم وفقا للذهنية المنتجة للنص، التي يراها الغذامي ذهنية ذكورية، وبالتالي فهي تبئر على شخصية الذكر، بدلا من الأنثى المشابهة لها في الجنس. إن هذا المؤلف الجماعي هو محل تجميع الخطاب وإنتاجه وإليه يُرَد، كما يرى ميشيل فوكو: "المؤلف طبعا لا من حيث هو الفرد المتحدث الذي نطق أو كتب نصا، بل المؤلف كمبدأ تجميع للخطاب، كوحدة واصل لدلالات الخطابات، وكبؤرة لتناسقها. وهذا المبدأ لا يعمل في كل مكان ولا بكيفية ثابتة"[11].

يمكننا أن نرتب هذه العلاقات وفق الجدول الآتي:

المؤلف	›	السارد	›	المبأر
العقل الجمعي	›	شهرزاد	›	حسن

إن شهرزاد وهي تُبئر حسن تتقمصه وتقدم الشخصيات الأخرى من خلال وعيه بهم أيضا، ولكن في كل نص يسرد عن شخصية ما غير الشخصية الرئيسية، نفترض وجود رواية أخرى للحدث يمكن أن تسردها هذه الشخصية الفرعية عن نفسها، وبطبيعة الحال، لا بد أن تختلف هذه الرواية قليلا أو كثيرا عن رواية السارد التي نعرفها، فما نقوله عن شخص ما يختلف عما يمكن أن يقوله هذا الشخص عن نفسه. أما النص الأول الذي يقدم نفسه على أنه نص عليم، فإننا بإخضاعه إلى آليات اختبار نكتشف قصور معرفته عن شخصياته، وذلك من مسروداته نفسها. فإعادة قراءة النص يمكنها أن تكشف أن صوت حسن رغبوي أكثر منه وصفي، إذ يقدم الشخصيات الأخرى كما يرغب حسن أن تكون، لا كما هي فعليا، وما يفترضه هو حولها؛ على ذلك هو نص الصوت الواحد، وصوت الافتراضات.

بالمقابل، إن تتبعنا حكي السارد عن أقوال هذه الشخصيات وأفعالها، فسنجد تفصيلات تتساقط من هذا الحكي وتناقضه وتنقضه، ولو جمعناها فسنجد نصا آخر يتشكل بموازاة النص الأصلي.

لا يتعلق الأمر بإعادة كتابة النص ليصبح نصا بوليفونيا على غرار الرواية البوليفونية بالمعنى الحديث، وإنما بمحاولة اكتشافنا تلك المناطق التي يناقض بعضها بعضا داخل النص نفسه. هذا النص هو نص آخر لأنه مختلف عن الذي أمامنا، كما أن كلمة "آخر" تحيل على مفهوم الأنا والآخر، الذي يمكن إجراؤه على علاقة الذكورة بالأنوثة. وهو أيضا نص خفي، لأنه موجود ولكن غير مرئي، أو غير مرئي من جهتنا أو من زاويتنا، أي زاوية السرد التي نتلقاها نحن المسرود علينا.

إذن، لو أتيحت الفرصة للشخصية الأخرى لكتابة الحكاية من وجهة نظرها هي، لتشكل عندنا نصا يحمل خطابا مختلفا، وربما مضادا، لخطاب النص الأصلي، وهذا هو ما نسميه هنا بالنص الآخر.

في حالة حكاية "حسن الصائغ البصري"، يمثل النص الآخر نص الأنثى، باعتبارها الشخصية التي تأخذ الحيز الأكبر بعد حسن، كما أن الحكاية في مجموعها هي حكاية عشق حسن لها، ومحاولاته المتتالية للوصول إليها. من جهة أخرى فإن أي حكاية حب تتضمن طرفين كما قلنا، وبالتالي ثمة علاقة تبادلية بينهما، حتى السلطة تأخذ شكلا تبادليا، لا ذكوريا سلطويا خالصا، يقول ميشيل فوكو: "يبدو لي أن السلطة تعني بادئ ذي بدء

علاقات القوى المتعددة التي تكون محايثة للمجال الذي تعمل فيه تلك القوى، مكونة لتنظيم تلك العلاقات، إنها الحركة التي تحول تلك القوى وتزيد من حدتها وتقلب موازينها بفعل الصراعات والمواجهات التي لا تنقطع، وهي السند الذي تجده تلك القوى عند بعضها البعض، بحيث تشكل تسلسلا ومنظومة، أو على العكس من ذلك، تفاوتا وتناقضا يعزل بعضها عن بعض، وهي أخيرا الاستراتيجيات التي تفعل فيها تلك القوى فعلها، والتي يتجسد مرماها العام ويتبلور في مؤسسات أجهزة الدولة وصياغة القانون وأشكال الهيمنة الاجتماعية"[12]، إن ما يذهب إليه فوكو يمكن أن ينطبق على علاقة الحب باعتبارها شكلا اجتماعيا تسيّر حركية السلطة وتنقلها بينهما، فللفتاة سلطة المحبوب على حسن، وله سلطة السجان عليها، وهي بذلك تشبه تبادل الخوف بين شهريار وشهرزاد[13]، فحسن يعاني الخوف من هروب فتاته، وهي تعيش الخوف من استمرار بقائها في الأسر.

إن "الشخصية هي موضوع القضية السردية"[14] كما يرى تودوروف، لذا فإن الخطاب في الحكايات سيتضمن ما يريد المرسل/ المؤلف إيصاله/ قوله، حول هذه الشخصية، أو أيضا ما لا يقوله، أو ما لا يرغب بقوله، أو ما يتساقط منه عرضيا دون وعي، لذا فإن المتلقي/ المستقبل يمكنه أن يبحث فيما لا يقوله المؤلف عمدا، لكنه يقوله دون قصد.

يسعى البحث إلى بناء حكاية الأنثى من خلال تتبع ما تقوله افتراضا عبر مرويات السارد/ شهرزاد عنها، وذلك ضمن هذه الطبقات التي حددها جيرار جينيت:

1- محكي الأحداث؛

2- محكي الكلام؛

3- محكي الأفكار[15].

يمكن أن نكتشف خطاب الفتاة، ضمن هذه الطبقات، دون أن نغفل دور الأحاسيس أيضا إلى جانب الأفكار، "فالعرف الروائي، الذي ربما هو حقائقي في هذه الحالة، هو أن الأفكار والأحاسيس ما هي إلا خطاب، اللهم إلا إذا عمل السارد على اختزالها في أحداث وعلى قصها بصفتها كذلك"[16].

مثلث الغرابة:

تبدأ الحكاية في الليلة الثالثة والثلاثين بعد السبعمئة، وتنتهي في الليلة السادسة والثمانين بعد السبعمئة، أي أنها تستغرق ثلاثا وخمسين ليلة، الليالي الأولى تكون لحسن وحده، أما الفتاة فلا تظهر إلا في الليلة التاسعة والثلاثين بعد السبعمئة.

في هذه الحكاية ثلاث نقاط مثيرة للغرابة، بسبب المبالغة السردية فيها حد التطرف:

1- بكاء حسن.

2- اسم الفتاة الذي يُعلن متأخرا.

3- غياب الحوار بينهما نصيا إلا في نهاية الحكاية.

إن هذه النقاط تراوح بين قوة الذكورة وسطوتها في النص، وبين ضعفها، أو ما سماه رولان بارت بالخصمين أو العدوين المتعادلين[17].

حسن، البطل الذي ليس بطلا: قبل ظهور الفتاة، تقدم الحكاية حسن غير ذكي وسهل الخداع، ولكنه ميسور الحال، فهو قد ورث مالا، ويعمل الآن صائغا، ويأتيه رجل أعجمي يغريه بالربح السريع باستخدام الخيمياء، ولا

يستمع حسن إلى نصائح أمه وتحذيراتها، فتكون النتيجة أن يغدر به الأعجمي لثأر قديم بينه وبين العرب، فلا يخلصه إلا أخواته الجنيات، اللواتي اعتبرنه أخا بدافع رغبتهن في وجود أخ لهن، لا لميزة في حسن نفسه.

كما أنه خلال مراحل هروب زوجته الجنية منه، لن يستطيع الوصول إليها إلا بمساعدة أخته الجنية والساحرة، وعلى مدار الحكاية، سنجد أن من يعرف بقصته يساعده بدافع الشفقة والعطف،وبهذا فإن الحكاية تتخذ شكل "سيرورة التطور والتقهقر، حسبما تمر به من حالة عدم الرضى إلى حالة الرضى (للشخصية) أو العكس حتى يتم البطل المهمة فإنه يحصل على مساعدة من حليف"[18].

إن الحكاية بذلك تنتمي إلى ما يمكن تسميته بـ "حبكات المصير (حبكة الحدث) التي تعرض مسألة وتقدم حلا لها"، فتبقي القارئ متعلقا بما سيحدث أكثر من تعلقه بالشخصية ذاتها، وهي التي عبر عنها تودوروف بأنها "حكاية السؤال الوحيد الذي يطرحه القارئ هو: ماذا يحدث بعد ذلك؟، وهو النوع التقليدي للحكايات الشعبية"[19]. ومن جهة أخرى تقدم هذه الحكاية "حبكة النضج" التي "تعرض حال بطل ودود، ولكنه ساذج وغير مجرب، يمر بأحداث تساعده على النضج"[20].

المفارقة تكمن في أننا نلاحظ في الحكاية لازمتين هما و"بكى بكاء" و"غشي عليه"، فهما تتكرران باستمرار عند كل موقف على مدار الحكاية،فقد تكررت كلمة "بكى" 42 مرة، وتكررت كلمة "غشي" مع تابعتها "أفاق من غشيته" 35 مرة.

يرى جينيت أن "التكرار بناء ذهني، يقصي من كل حدوث كل ما لا ينتمي إليه خصيصا، لئلا يحافظ منه إلا على ما يشترك فيه مع كل الحدوثات الأخرى التي من الفئة نفسها"[21]، إن المشترك هنا هو صيغة بسيطة جدا، وهي عبارة عن فعل ماض وضمير غائب في عبارة "بكى" أو "غشي"، لكنهما تتكرران باستمرار على نحو مفرط، لدرجة إثارة سخرية القارئ بدلا من تعاطفه مع حسن، مما يجعله في النهاية يشك في حدوثهما، يقول جينيت: "وتزداد هذه الصيغة، بل هذه الجهة السردية، أهمية بسبب حضور مميز جدا لما سأسميه الترددي الكاذب– أي حضور مشاهد تظهر، نتيجة تحريرها بصيغة الماضي الناقص خصوصا، بمظهر ترددي، بينما غنى تفاصيلها ودقة هذه التفاصيل يجعلان أي قارئ عاجزا عن الاعتقاد جديا بأنها وقعت، ووقعت مرارا وتكرارا، بتلك الكيفية، دون أي تنويع"[22].

على ذلك فإن حسن لا يأتي نموذجا للفارس المغوار، وإنما الرجل الذي يصل إلى ما يريد بالحيلة، (من قلة الحيلة/القدرة)، بينما حسنته هي الإصرار، وعلى ذلك يمكن للأنثى أن تفر من طبيعته الأولى، فيما طبيعته الثانية – أي تمسكه بها– تبقيها معه.

أيضا تقدم الحكاية حسن على أنه يعمل صائغا، والصائغ يصوغ الذهب، بمعنى يعيد تشكيله، ولكنه لا يمتلكه، وهذا مشابه لعلاقته بالفتاة، فهو يحاول في البدء، قبل أن تفر منه، إعادة صياغتها بحيث تكون مطاوعة له، ولكنه كان يعلم أنه لا يمتلكها. ولذا يأخذ احتياطاته، فهو يخفي عنها ثوبها مصدر حريتها، ويوصي أمه قبل سفره ألا تمكنها من الوصول إلى هذا الثوب.

إن النص وإن كان ذكوريا كما قال الغذامي، إلا أن ذكوريته ليست خالصة أو مصمتة، بل هي "(الذكورة المهمشة) أو (الذكورة المريضة)"[23] كما وصفها حسن حميد، أما السبب في أن الثقافة تقدم هذا النوع من الحكايات فهو حسب رولان بارت: "كلما كانت الحكاية مروية بشكل أكثر لياقة، ومحكية جيدا، من غير خبث،

وبلهجة محلاة، فإنه سيسهل قلبها وتسويدها"[24]، إن الحكايات تاريخيا جرى روايتها من قبل رواة ذكور وإناث معا، وطبيعي أن يتدخّل الطرفان في بنائها، خصوصا أن الهدف الأول لهذا النوع من الحكايات هو الإمتاع، لذا يبنيه طرف بما يعزز حضوره الوجودي وهو يهدم رواية الطرف الآخر.

إن هذه الرؤية الذكورية لا تصل حد الأيديولوجيا بقدر ما هي مناكفة حياة، وهي ما يمكن اعتباره ظل النص حسب رؤية فوكو: "ألا إن النص لمحتاج إلى ظله: هذا الظل هو قليل من الإيديولوجيا، وقليل من العرض، وقليل من الذات ولا مندوحة للهدم من أن ينتج تضاده الخاص: مضيء/ مظلم"[25]، لذا كان لا بد للمجتمع من أن يشوه صورة الرجل كما المرأة، ولا بد من أن يشكّل مواقف ضدية تتراوح حديتها من منطقة لأخرى داخل النص الواحد.

لا يمكن أن يكون هذا النص ذكوريا خالصا، لأن البطل أهين مرارا حينما جرى تقديمه على أنه بكّاء، فهو ليس بطلا بالمعنى التقليدي، إنه بطل ليس مكتفيا بذاته/ بقدراته، لكن النص عوّض ذلك عبر تقديم الجن خدماتهم لأجل حسن، حينما استعان بما سماه تودوروف "العجيب الذرائعي"[26]، فهو وإن كان محدود القدرة، إلا أنه غير محدود السلطة، عدا عن ذلك فإن معاونة الجن تمثل تعويضا عن قصور حسن في التعامل مع أنداده، فالسارد يجعل المجوسي ينتصر على حسن، لكن حسن بالمقابل يملك ناصية الجن، "نلمح هنا نظرة استعلائية، لدى الراوي الإنسي، الذي يجعل ملوك الجن لا يكتفون بمساعدة البطل الإنسي الفقير، بل يتحولون خدما له، وبذلك ينتقم الراوي من ملوك يسكنون باطن الأرض، في حين لا يجسر على ذلك مع ملوك الأرض، فيعوض عبر الفن إحساسه بالقهر!"[27].

إن حسن لا يحمل صفات البطولة في ذاته، لكن تجري (أسطرته)، أي سرد حكايته بنفس أسطوري يصيّره بطلا، من دون فقدان صفاته الأهم، وهي الشجاعة والإصرار، وترى جوليا كريستيفا "إن الفكر الأسطوري، الذي يدور في حلقة الرمز، والذي يتجلى في الملحمة والحكايات الشعبية وأناشيد الملاحم... إلخ، يشتغل على وحدات رمزية تكون وحدات حصر بالمقارنة مع الكونيات المرموزة (البطولة، الشجاعة، النبل، الفضيلة، الخوف، الخيانة)"[28]. لكن هذه الذكورية الضعيفة أو المشوهة، لا تنفي بالطبع أن النص/ البطل قد أساء قراءة الأنثى، كما سنرى تاليا.

لباس الريش:

إن اللقاء الأول بين حسن والفتاة، يمكن اعتباره لقاء من طرف واحد، فقد كان عندما رآها طيرا، تنزع عنها ثوب الريش وهي وسط رفيقاتها، دون أن تعلم هي بوجوده.

في الثقافة العربية والإسلامية يحيلنا عادة ثوب الريش في بُعده المجازي إلى لباس النعيم والترف الملوكي. أما في صيغة التحول المباشرة، فنجد لها نظيرا في **رسالة الغفران**، فأبو العلاء المعري، أثناء رحلته من الجنة باتجاه الجحيم، يمر على جنان العفاريت، وهناك يرى الفتيات الجنيات، يقول: "ويمر رف من إوز الجنة، فلا يلبث أن ينزل على تلك الروضة، ويقف وقوف منتظر لأمر – ومن شأن طير الجنة أن يتكلم – فيقول: ما شأنكن؟ فيقلن: ألهمنا أن نسقط في هذه الروضة فنغني لمن فيها من شرب. فيقول على بركة الله القدير. فينتفضن، فيصرن جواري كواعب يرفلن في وشى الجنة، وبأيديهن المزاهر وأنواع ما يلتمس به الملاهي. فيعجب، وحق له العجب، وليس ذلك ببديع من قدرة الله جلت عظمته، وعزت كلمته، وسبغت على العالم نعمته، ووسعت كل شيء رحمته، ووقعت بالكافر نقمته. فيقول لإحداهن على سبيل الامتحان: اعملي قول "أبي أمامة" وهو هذا القاعد:

أمن آل مية رائح أو مغتد عجلان ذا زاد وغير مزود

ثقيلا أول. فتصنعه، فتجيء به مطربا، وفي أعضاء السامع متسربا. ولو نحت صنم من أحجار، أو دف أشر عند النجار، ثم سمع ذلك الصوت لرقص، وإن كان متعاليا، هبط ولم يراع أن يوقص."[29].

نلاحظ أن سرب الإوز في سردية المعري يشابه سرب الطير في حكاية حسن، فكلاهما يظهر في البداية محلقا حرا، ثم ينزل في حديقة، ثم يتحول السربان إلى إناث يمارسن اللهو، لكن بينما يكون هدف الطير هو المتعة الذاتية الخالصة، يكون هدف سرب الإوز هو إمتاع الآخر البشري بالغناء.

أما في الثقافة العالمية، فنجد مثيلا لها في **بحيرة البجع** Swan Lake، الحكاية الفولكلورية الروسية التي تحولت إلى عرض باليه[30]، وهي الفتاة/ البجعة أوديتالتي يراها الأمير سيجفريد في لحظة تحولها إلى أنثى، فيفتتن بها، لكن الساحر يأسرها إلى قلعته في أعلى الجبل، فيتحمل الأمير كل الصعاب من أجل الوصول إليها.

تتشابه الحكاية الروسية مع العربية في تيمة الفتاة/ الطير، وفي اللحظة التي يراها فيها الرجل دون انتباهها، وتتشابه في وجود القلعة، لكن الفتاة في الحكاية العربية تفر من ذاتها إلى القلعة، أما في الحكاية الروسية فالفتاة تؤسر عنوة إلى قلعة الساحر. كل واحدة منهما أسرت في جسد طير، ولكن الفتاة في حكاية حسن لا ترغب بالتحول إلى أنسية، وإنما تفر من هذا الذي أسرها وأخرجها عن طبيعتها لترجع إلى ذاتها، أما في **بحيرة البجع** فالفتاة محبوسة في جسد بجعة تريد أن تتحرر منه، والأمير هو مخلصها.

في الحكاية العربية الفتاة في الأصل جنية تحولت إلى إنسية رغما عنها، والرجل/ الصائغ هو سبب أسرها وقيدها، أما في الحكاية الروسية فالفتاة في الأصل هي إنسية تحولت إلى بجعة بواسطة السحر، والرجل/ الأمير هو من يمنحها حريتها بتحريرها من السحر.

وفي فيلم البجعة السوداء Black Swan[31]، وهو المأخوذ عن باليه بحيرة البجع، الذي يقوم على حكاية الباليه المطوّرة عن الحكاية الفلكلورية، نجد البجعة ذاتها، لكن ثمة تنازعا نفسيا بينها وبين توأمها البجعة السوداء، بين الطهارة والإثم، يصل هذا التنازع ذروته حينما تموت البجعة البيضاء.

إن هذا المشهد، ومشهد حكاية حسن الصائغ، ومقطع **رسالة الغفران**، كل ذاك يظهر البجع أو الإوز طائرا محلقا حرا، ثم يحط على الأرض، فالفتاة تعيش ذاتها وهي بجعة/ محلقة/ حرة، أما حين تحط على الأرض فتصبح إنسية/ أرضية/ مقيدة.

إن كون الفتاة جنية أمر له امتيازاته، فالجن يحظون بأعمار طويلة، "يستطيع الجن أن يظفروا بحياة طويلة، ولكنهم لا يظفرون بالخلود. وإذا توفرت لهم المعرفة بالحوادث، فإنها لا تتوفر بالغيوب والآجال"[32]، على ذلك فإن الفتاة تنقص من عمرها مئات السنين حين تتحول إلى أنسية، عدا عن ميزات المعرفة وتسقط أخبار السماء، والتحليق والسفر عبر المسافات، أما حين تتحول إلى إنسية، فإنها لا تفقد هذه الميزات وحسب، وإنما تُختزل إلى تابع، وهي فكرة عربية قديمة، يقول سعيد الغانمي: "يضم وادي الجن عددا كبيرا من الشخصيات الجنية، يماثلون نظراءهم من الشخصيات الأرضية. كل تابع هو نموذج لصاحبه أو صورة منه في عالم آخر"[33]، إن الجني تابع للشاعر وخادم له ولو أن الشاعر بحاجته، وعمليا هو عالة عليه، فلا قيمة حقيقية له بدون هذا الجني القابض على ملكة الإلهام. بالمقابل فإن الفتاة تابعة لحسن، أو يراد لها أن تكون كذلك، على الرغم من كونها أميرة في مجتمع الجن.

كان العرب يتصورون للجن حياة مشابهة لحياة البشر، لكنهم نظروا إليهم أيضا كـ"صور علوية من نظرائهم الأرضيين"[34]، فلا يستطيع الإنسي النظر إلى الجني إلا على أنه مشابه له كثيرا، وخادم له أيضا، وهو في الوقت نفسه يخاف من هذا الخادم، لذا كانت العلاقة ملتبسة دوما بين الإنسي والجني.

إننا نرى حسن قبل وبعد معرفته بها يسكن في (بيوت)، أما هي فلا ترد غير القصور، سواء قصر أخواته الجنيات، أو قصر والدها،الذي ترحل إليه بعد فرارها من حسن. إن القصور أماكن أكثر اتساعا ومليئة بالغرف التي تصلح أن تكون ذات خبايا وأسرار، لذا نجد القصر حاضرا كمكان سردي في حكاية حسن وفي حكاية ذو اللحية الزرقاء وفي حكاية بحيرة البجع.

إن لحظة اللقاء (أو النظرة الأولى) تحدث في غفلة الفتاة، وهذا اللقاء تطغى عليه الفتنة البصرية وحدها، إلى درجة تغييب عقل حسن، حتى لا يعود يفكر إلا في الحصول عليها، بغض النظر عن رضاها أو طريقة الإمساك بها،إنه يريد امتلاكها للخلاص من عذابه هو، وهو عذاب الافتتان.

الاصطياد:

هنا يستدعي النص الفكرة الثقافية النمطية لعلاقة الرجل بالمرأة، وهي فكرة الصياد والطريدة، بالإضافة إلى عقلية الاختطاف مع أبعادها الإكراهية والاستسلامية، ولكن دون نزعة شريرة. لا يستطيع حسن على الرغم من تفوقه الافتراضي لكونه رجلا أن يصطاد الفتاة إلا بمساعدة أخته الجنية، التي ترشده إلى طريقة الصيد باعتبار الطريدة (شيئا)، فتقول له: "فإذا قلعن ثيابهن فألق نظرك على الثوب الريش الذي هو للكبيرة التي في مرادك وخذه ولا تأخذ شيئا غيره فإنه هو الذي يوصلها إلى بلادها فإنك إذا ملكته ملكتها وإياك أن تخدعك وتقول يا من سرق ثوبي رده علي وها أنا عندك وبين يديك وفي حوزتك فإنك إن أعطيتها إياه قتلتك وتخرب علينا القصور وتقتل أبانا فاعرف حالك كيف تكون فإذا رأى أخواتها أن ثوبها قد سرق طرن وتركنها قاعدة وحدها فادخل عليها وأمسكها من شعرها واجذبها فإذا جذبتها إليك فقد ملكتها وصارت في حوزتك فاحتفظ بعد هذا على الثوب الريش فإنه ما دام عندك فهو قبضتك وأسرك لأنها لا تقدر أن تطير إلى بلادها إلا به فإذا أخذتها فاحملها وانزل بها إلى مقصورتك ولا تبين لها أنك أخذت الثوب"[35]. ينفذ حسن النصيحة حرفيا، ونجده في موقف ضعفها وإذلالها يزداد عشقا لها: "أصغى إليها فسمعها تقول يا من أخذ ثوبي وأعراني سألتك أن ترده علي وتستر عورتي فلا أذاقك الله حسرتي فلما سمع حسن هذا الكلام منها سلب عقله في عشقها وازدادت محبته لها ولم يطق أن يصبر عنها فقام من مكانه وصار يجري حتى هجم عليها وأمسكها ثم جذبها إليه ونزل بها إلى أسفل القصر وأدخلها مقصورته ورمى عليها عباءته"، وبعد أن يمسكها يهرع إلى أخته ليخبرها أن الفتاة تبكي وتعض على يديها، ويطلب المشورة، إنه لا يعرف ما يفعل ولا كيف يتصرف معها، هو هنا في موقف الجاهل وأخته في موقف المعلم والمرشد.

إن هذا المشهد، مشهد اللقاء الأول، إذا ما قُرئ من جهة الأنثى، فإن أول عهدها بعاشقها هو الحيلة والغدر والإساءة الجسدية (لأنه جذبها من شعرها)، ولحظة الظفر والنصر عنده هي لحظة بكاء وألم عندها، وفي لحظة الظفر هذه يهرع إلى أخته لأنه لا يعرف ما يصنع، فتتولى الأخيرة المهمة وتحاول أن تبرر للفتاة الفعل المشين الذي قام به على أنه هو الحب، لكن الفتاة تصر على رفضها، ولم تستسلم إلا بعد أن أقنعتها الأخرى بأن لا أحد يستطيع إنقاذها.

تحضر لها أخته "بدلة فاخرة"، بالمقاييس الإنسية، فالفتاة حين تتجرد من قدرتها على التحول إلى طير/ ثوب الحرية، وحينما تلبس الثوب القماشي تتحول إلى إنسية/ ثوب العبودية.إن خلع الريش يعني أنها قد خلعت جلدها أو غيرت طبيعتها، أي أن تكون حرة، وهذا سيحكمها في كل التفاصيل القادمة.

تقول الحكاية: "فطابت نفسها وأمسكت عن بكائها لما علمت أنها وقعت ولا يمكن خلاصها وقالت لأخت حسن يا بنت الملك بهذا حكم الله على ناصيتي من غربتي وانقطاعي عن بلدي وأخواتي فصبر جميل على ما قضاه ربي"[36]، إن الحكاية تقع في تناقض حينما تقول "فطابت نفسها" ثم تردفها: "لما علمت أنها وقعت ولا يمكن خلاصها"، إن الحكم عليها بعبارة "طابت" هو حكم قاصر عن فهم النفس البشرية بطبيعة الحال، أما عبارة الفتاة: "فصبر جميل على ما قضاه ربي" تشير بوضوح إلى أن إحساسها بالأمر إحساس كارثي، فهي لا تدخل على علاقة تريدها، بل على علاقة إكراهية مُذِلّة، لأن لفظة الصبر ذات الحس الديني لا تأتي إلا مع المصائب والفجائع، وهذا الصبر يدل من جهة أخرى، على انتظارها فرجا قادما، وهو عكس فكرة الاستسلام والقبول بالجبرية، لأن "هذا الإيمان يجعل المسلم صابرا في ظل أي نوع من أنواع العذاب، راضخا لمصيره"[37]، هذا الرضوخ هو رضوخ حتى حينٍ فقط.

يدخل حسن إلى الفتاة، ويخاطبها عن غرامه كما أوصته أخته، لكنها لا ترد عليه بحرف واحد. بعدها تعود الجنيات الأخريات من رحلتهن، فيعرفن ما فعل حسن، ويعذرنه، ويطلبن منه رؤية الفتاة، ولما يرين حسنها يقدمن لها فروض الولاء والطاعة، وهي طقوس ظاهرية افتراضية، وتأتي مقلوبة هنا، في العالم المقلوب، لأن الفتاة فعليا هي الأسيرة عندهم وهن الحاكمات عليها. بعدها يقررن موعد الزواج "ثم إن واحدة من البنات اتفقت هي وإياها توكلت في العقد وعقدت عقدها على حسن وصافحها ووضع يده في يدها وزوجنها له بإذنها وعملن في فرحها ما يصلح لبنات الملوك"[38]. من لحظة الأسر حتى لحظة إتمام الزواج يغيب صوت الفتاة، سواء كان بلسانها أو بلسان السارد/ة، وآخر ما نعرفه عنها هو البكاء ثم الاستسلام ورفضها التلفظ بكلمة واحدة، أي أنها ترفض الحال، وهذه هي ردة الفعل الطبيعية، التي لن تتغير إلا بعد أن يقول فيها ست أبيات غزل، عندها "لما سمعت ذلك انبسطت وانشرحت وفرحت".

لقد انتقلت وتحولت من أميرة إلى زوجة عادية، فمسارها على هذا النحو هو مسار هبوط من أعلى إلى أسفل، بخلاف حسن الذي استطاع الحصول على (أميرة)، أي أنه فاز بلحظة الظفر.

أقام حسن معها أربعين يوما في سعادة كما تذكر الحكاية، ثم رأى والدته في المنام، وبعدها أفاق يبكي، فدخلت أخواته يسألن زوجته عما به، لكنها لا تعرف ولا تبدو مهتمة، ولم تقم لسؤاله عما به إلا بعد أن طلبن منها ذلك، مما يشي بأن ليس بينها وبينه أي مشاركة وجدانية، ولا تهتم بما يؤلمه أو بما يشعر به.

إن النص يصمت كثيرا عن تناول مشاعر الفتاة أو أفكارها، ويقدم عنها افتراضات وقراءات يتضح أنها خاطئة، على الرغم من تشابهها مع شهرزاد ساردة النص نفسه، لكن شهرزاد تحكي عن حال الفتاة الصامتة، وكأن الحكي "تابع من انعكاسات نفسية تشير إلى التوق إلى الحرية، وكأنه جاء لتحقيق نوع من التوازن المقصود بين الفعل والتأمل"[39]، إن شهرزاد والفتاة، كل منهما تسكن في قصر ليس قصرها وهي مرغمة على هذا الزواج، ولا تعلم مصيرها.

الأم والحيلة المردودة:

عاد حسن إلى والدته، وكل ما نعرفه حسب الحكاية أن زوجته ذهبت معه، دون أن نعرف وجهة نظرها في أمر الأم وما فعله حسن معها. إلى أن يصلا البصرة، وبعد أن يتم اللقاء تتعجب الأم من جمال الفتاة، وتذكر الحكاية أن الأم "تقدمت إلى الجارية تحدثها وتؤنسها.. وقعدت جنب الصبية وآنستها". صيغ الفعل تأتي من طرف الأم وحدها دون أن يكون ثمة تبادل حواري، فالنص لا يذكر ردة فعل الفتاة لا على مستوى كلامي أو فعلي، وعلى الرغم من كلمة "تحدثها"، إلا أن الحوار يبدو ضمنيا من طرف واحد، فالكلمة التي استخدمها النص هي "تحدثها" وليس "تتحدثان"، وبعدها اشترت الأم للفتاة ثيابا غالية، وهذا الفعل أيضا من طرف واحد، فلا يشير النص إلى سعادة الفتاة بالثياب، بل يغيّب ردة فعلها تغييبا تاما، كما أننا نجد ثمة تركيزا على كون الثياب ثيابا غالية، كما كانت الثياب التي قدمتها لها أخواته الجنيات كما مر معنا، وهذا لمعرفتهم بقدرها ومكانتها أنها أميرة، وبالتالي لا يليق بها إلا الثوب الغالي، لكن الحكاية بذلك أيضا تمنح الفتاة ثوبا إنسيا غاليا هي لا تريده، مقابل لباس الريش الذي انتزع منها.

وبعد مرور بضعة أيام تقترح أم حسن أن يغادروا البصرة إلى بغداد، وبالفعل يوافق حسن كلام والدته ويغادر معها ومع زوجته. وهناك "أقام مطمئنا مع زوجته في ألذ عيش وسرور مدة ثلاث سنين وقد رزق بغلامين سمى أحدهما ناصرا والآخر منصورا"[40].

هنا يتم اختزال السنوات التي قضاها حسن مع زوجته في أنها سنوات عيش سارة، وهذا افتراض الحكاية، في حين أننا لا نعرف وجهة نظر الفتاة، وما سيحدث لاحقا، سيكشف أنها لم تكن سنوات سعادة بالنسبة لها، وإنما حسن هو الوحيد الذي كان سعيدا. إن الحكاية لفظيا تتبنى هذا الاعتقاد، من خلال العبارات اليقينية، لكن الأحداث التي ستوردها بعد ذلك ستكشف العكس تماما.

الهروب:

بعد مرور هذه السنوات الثلاث يتذكر حسن أخواته، ويقرر أن يسافر إليهن، ويوصي أمه بالتالي: "اعلمي يا أمي كيف تكونين مع زوجتي وهذا ثوبها الريش مدفون في الأرض فاحرصي عليه لئلا تقع عليه فتأخذه وتطير هي وأولادها ويروحون وأبقى لا أقع لهم على خبر فأموت كمدا من أجلهم، واعلمي يا أمي إني أحذرك من أن تذكري ذلك لها واعلمي أنها بنت ملك الجان وما في ملوك الجان أكبر من أبيها ولا أكثر منه جنودا ولا مالا، واعلمي أنها سيدة قومها وأعز ما عند أبيها، فهي عزيزة النفس جدا فاخدميها أنت بنفسك ولا تمكنيها من أن تخرج من الباب أو تطل من الطاقة أو من حائط"[41]، إن هذه (الوصية) تقول إن حسن يتوقع أن تهرب زوجته إن توفرت لها الفرصة، أي أنه يعلم ضمنيا أنها ليست سعيدة معه، ويعلم أنها تعتبر وجودها معه سجنا، ومع ذلك فهو راض بالسعادة المتوهمة الناقصة/ السعادة الجسدية من طرف واحد، هو طرفه وحده. كما يظهر وعي حسن بأن زوجته عزيزة نفس كما يرد حرفيا في النص، وبذا يتجلى الحب مساويا للامتلاك/ القيد، بل سيوصي في لحظة السفر والدته مرتين بإخفاء ثوب الريش.

وفي اليوم الثالث فقط بعد سفر حسن، تطلب زوجته من والدته أن تذهب بها إلى حمام النساء، فترفض الأم في البداية، وتعرض عليها أن تغسل لها رأسها في البيت، لكن الفتاة ترد بمحاججة منطقية: "يا سيدتي لو قلت هذا القول لبعض الجواري كانت طلبت البيع في السوق وما كانت تقعد عندكم ولكن يا سيدتي إن الرجال معذورون

فإن عندهم غيرة وعقولهم تقول لهم إن المرأة إذا خرجت من بيتها ربما تعمل فاحشة والنساء يا سيدتي ما كلهن سواء وأنت تعرفين أن المرأة إذا كان لها غرض في شيء ما يغلبها أحد ولا يقدر أن يحرص عليها ولا يصونها ولا يمنعها من الحمام ولا غيره ولا من أن تعمل كل ما تختاره"[42].

لا يتضح في هذا الجزء إن كان الأمر يسير بشكل بريء، أم أنه يسير بشكل متعمد، فالفتاة وإن كانت تخطط للوصول إلى ثوب الريش بشكل ما من خلال ذهابها إلى الحمام، إلا أنه ليس بالإمكان أن تتنبأ بشكل قاطع بأن الخبر سيصل إلى أم البنين زوجة الخليفة، إلا إن كانت تعول على صيت جمالها، ولكن يبدو أنه من المتعارف عليه أن تنقل النساء في الحمام أخبار الجميلات، حتى يصل الخبر قصر الخليفة، إذ "كثيرا ما حملت أخبار هؤلاء النساء الجميلات إلى قصور الأمراء، والأشراف، والتجار.. إن لم يحملنها، في أكثر الأحيان، إلى قصر الخليفة مباشرة"[43].

تقول الحكاية إن زوجة الخليفة تستدعي كل من كانت شهيرة بجمالها، خشية من أن يصل الخبر إلى الخليفة فيتخذها زوجة له، وهكذا ينتهي الأمر بنجاح خطة الفتاة، لأن أم البنين طلبت رؤيتها. إن الفتاة التي يقدمها النص لا تخرج من البيت ولا تعرف أحدا، تبدو بالمقابل على وعي كامل بكيفية عمل العقلية النسائية وسيران الأمور في المجتمع، هذا الحس سيمكنها من أن تصل بالحيلة إلى مرادها.

استعراض النصر:

مقابل استعانة حسن بأخته (الجنية)، فإن زوجته (الجنية) ستستعين بزوجة الخليفة (الإنسية)، وباستخدام الحيلة أيضا كما استخدمها حسن، تقول الحكاية: "ومدت الصبية يدها إليه وأخذته منها وهي فرحى ثم إن الصبية تفقدته فرأته صحيحا كما كان عليه ولم يقع منه ريشة ففرحت به وقات من جنب السيدة زبيدة وأخذت القميص وفتحته وأخذت أولادها في حضنها واندرجت فيه وصارت طيرة بقدرة الله عز وجل فتعجبت السيدة زبيدة من ذلك وكذلك كل من حضر وصار الجميع يتعجبون من فعلها ثم إن الصبية تمايلت وتمشت ورقصت ولعبت وقد شخص لها الحاضرون وتعجبوا من فعلها ثم قالت لهم بلسان فصيح يا سادتي هل هذا مليح؟ فقال لها الحاضرون نعم يا سيدة الملاح كل ما فعلتيه مليح ثم قالت: وهذا الذي أعمله أحسن منه يا سادتي وفتحت أجنحتها وطارت بأولادها وصارت فوق القبة ووقفت على سطح القاعة فنظروا إليها بالأحداق وقالوا لها: والله هذه صنعة غريبة مليحة ما رأيناها قط ثم إن الصبية لما أرادت أن تطير إلى بلادها تذكرت حسنا وقالت اسمعوا يا سادتي وأنشدت هذه الأبيات:

يا من خلا عن ذي الديار وسارا ... نحو الحبائب مسرعا فرارا
أتظن أني في نعيم بينكم ... والعيش منكم لم يكن أكدارا
لما أسرت وصرت في شرك الهوى ... جعل الهوى سجني وشط مزارا
لما أختفى ثوبي تيقن أنني ... لم أدع فيه الواحد القهارا
قد صار يوصي أمه بحفاظه ... في مخدع وعدا علي وجارا
فسمعت ما قاله ثم حفظته ... ورجوت خيرا زائدا مدرارا
فرواحي الحمام كان وسيلة ... حتى غدت في العقول حيارى"[44]

في هذا المشهد تشعر الفتاة بتفوقها، فهي قد وصلت إلى هدفها، وما حركتها الاستعراضية إلا انتشاء بالنصر من جهة، وتحقير لهم من جهة أخرى، إنها بهذا التحول قد استعادت صفتها الأولى الجنية، بكل إمكاناتها التي يفتقر إليها الإنسيون، وهي الطيران/ الحرية.

إن خطاب المرأة في هذا الجزء كان لفظيا وحركيا في آن واحد، فقد قدمت هذا الاستعراض الصوري لإبهارهن بإمكانياتها التي لا يملكنها، بالإضافة إلى كلامها وشعرها.

إن الشعر الذي قالته يأتي في إطار تقديم صورة ذات أبعاد حضارية للمرأة، فقد قدمت **ألف ليلة وليلة** المرأة "العالمة، والقارئة، والشاعرة، والفلكية، واللغوية، والتاجرة...، ففي هذا نباهة هدفها عدم تأطير المرأة في إطار الأنوثة (المتعة، والإنجاب) فقط."[45]، أي أنها خروج عن الصورة النمطية التي أراد حسن حصرها فيها، عدا عن المساواة بينهما شعريا، فكلاهما قادر على قول الشعر، هي لا تريد أن يؤطرها في سجنه حيث الإنجاب والمتعة، لذا فإن لحظة القوة هي لحظة الشعر، وهي لحظة الصراحة أيضا، فبينما كانت شبه صامتة على مدار الحكاية، تعلن هنا صراحة كيف خططت وكيف كانت تشعر، أي أنها استعادت قدرتها على الطيران واستعادت حريتها حتى في الكلام، لذا كشفت عما في نفسها.

حتى الأبيات التي قالتها قبل أن تطير تكشف عن أن مفهومها للحب مختلف تماما عن مفهوم حسن، ونظرتها إلى حياتها معه مختلفة تماما عن نظرته، فالعيش معه لم يكن إلا كدرا، بخلاف السرور والسعادة الذي كان النص سابقا يقول به، وظن حسن هو ظن كذب، والهوى بالنسبة لها سجن، بل إنها سمعت وصايته لأمه، وبذلك عرفت مبدئيا كيف يمكنها فك أسرها.

لكنها بعد ذلك تترك خيطا لحسن إن أراد القرب منها، وهو خيط مميت: "والله يا أم حسن أنك توحشيني فإذا جاء ولدك وطالت عليه أيام الفراق واشتهى القرب والتلاق وهزته أرياح المحبة والأشواق فليجئني إلى جزائر واق واق"[46]، إنها بذلك تحمل العرفان لأن أم حسن لم تسئ إليها من قبل، ولكنها مقابل وصيته السابقة لأمه بإبقاء زوجته أسيرة، تترك هي أيضا عند أمه وصية له.

هي بذلك تطلب المقابل، الأسر القديم والوصل المستقبلي سيكون ثمنه (الرحلة المميتة) وقصر حياته القادمة على محاولة الوصول إليها، أو بالأحرى الثمن لما تقدم وتأخر هو (حياته)، فالحكاية ستكرر على امتداد تفاصيلها القادمة ألا أحد سعى في هذه الرحلة إلا ناله الموت.

والفتاة بهذا الفرار هي إما على وعي باستحالة وصوله إليها، وبذا تتخلص منه للأبد، أو أنها تجعله يكفّر عن ذنبه بحقها بهذه الرحلة التطهرية التي تشبه رحلة أوديس في طبيعة المخاطر التي يتعرض لها.

هذه النقطة تمثل نقطة تفوق الفتاة، فالحيلة لا تجابه إلا بالحيلة، لكن الأمر لن يستمر على هذا النحو، إذ ستعيد الحكاية رسم مصير الفتاة، وهذا ما أشار إليه الغذامي في قوله عن هذه الحكاية التي "تجعل المرأة بطلة ذاتها وتمنحها القدرة المعنوية على امتلاك جلدها الخاص وريشها الواقي الذي به تفر من آسرها وتعود إلى سياقا الخاص. ولكن الحكاية هنا تدخل عناصر بشرية وأخرى غير بشرية مع عناصر طبيعية وأخرى سحرية كلها تدخل من أجل إعادة الحمية الذكورية إلى النص"[47].

ومن هنا، ستغيب الفتاة عن الحكاية، لتعود الحكاية إلى حسن وحده، الذي سيمر بمراحل متعددة يتعرض فيها للأخطار التي تكاد تودي بحياته. سينقطع خبر الفتاة، فيما يكتشف حسن حجم الصعوبات التي يتعرض لها من

أجل الوصول إلى جزر الواق واق، وأن ذلك قد يكلفه حياته. إن سير الحكاية يجعل حسن إما أنه يدفع ثمن حبسه للفتاة بأن يصبح هو أيضا أسير فكرة الوصول إليها، غير أنه أسر اختياري، ومقابل رهن حياتها القادمة فإنه قد يدفع الثمن الذي هو حياته.

غياب الاسم/ غياب الهوية:

إن الفتاة تظهر في الليلة التاسعة والثلاثين بعد السبعمئة، أما اسمها "نور السنا" (وفي نسخ أخرى منار السنا) فلا يُذكر إلا ابتداء من الليلة الرابعة والستين، أي بعد مرور خمس وعشرين ليلة،حين تعدد الحكاية أسماء بنات ملك الجان، بما فيهن اسم زوجة حسن. أما هو نفسه فيقر في الليلة الثانية والستين بأنه لا يعرف اسم زوجته، إذ يصل بعد أهوال إلى القصر الذي تسكن فيه،فتسأله الملكة نور الهدى عن اسم زوجته/ أختها، فيجيب: "يا ملكة العصر والأوان وحيدة الدهر والزمان أما أنا فاسمي حسن الكثير الحرن وبلدي البصرة، وأما زوجتي فلا أعرف لها اسما وأما أولادي فواحد اسمه ناصر والآخر منصور"[48].

إن السرد بذلك يقدم حالة غريبة وهي تغييب الاسم حتى مرور أكثر من نصف الحكاية، ولذلك فنحن أمام تفسيرات عدة لطبيعة العلاقة بين حسن وزوجته في ظل غياب اسمها وإقراره بأنه لا يعرفه:

إما أنه لم يبال بمعرفة اسمها، فهو مستغرق في ذاته كليا حتى نسيان أول ما يتعلق بها وهو اسمها.

أو أنه ابتكر لها اسما من عنده يناديها به، من دون أن يذكره لنا النص.

أو أنه يناديها منسوبة إليه (زوجتي)، أو نسبة إلى ابنه الأول بعد ولادته (أم ناصر).

إن النص في ذلك يلغي أول مُحَدِّد من محددات هوية الإنسان وهو الاسم، ولا يُظهره إلا بعد أن تهرب من زوجها، فكأن كيانها يبدأ في التحدد بعد الهروب، ولكن النص يعيد تحجيمها جزئيا حينما يذكر اسمها ضمن سلسلة أسماء الشقيقات، بل إن اسم أختها "نور الهدى" يرد سابقا عليها، فهي أشبه بالظل لها، ولأخواتها، في تشابه الأسماء والملامح.

يمكن أيضا تفسير تأخير اسمها بأنه حط من قيمتها: "حتى يحط الراوي من منزلة الأميرة منار السنا، هذه المرأة التي كانت أميرة ثم صارت جارية بعد زواجها من حسن البصري، فإنه يتجاهل اسمها منذ بداية خيوط سرد الحكاية، ولا يفصح عن هذا الاسم إلا بعد أن تكون الحكاية قد شارفت من نهايتها"[49].

يرى سعيد الغانمي أن "الحكاية حين تتشبث باسم العلم، بديلا عن الهوية، يتراجع دور الزمان، وبقدر ما تتمسك بالزمان تتراجع أهمية اسم العلم. فاسم العلم في النص السردي هو تعبير غير صريح عن هويته الذاتية. أما النسيان، فهو مفعول الزمان في هوية المطابقة. وحين يحتفظ البطل بمطابقة الآخر له باسم العلم فقط، فهذا لشعوره بأن الآخر يهدده بانتزاع هويته عن طريق انتزاع اسمه. أما حين يظل البطل يمارس لعبة الذاكرة والنسيان، مع بديله المطابق، فهذا يعني أن ما يهم البطل هو التعرف على هويته بانفتاحه على الآخر. فالهوية في آخر الأمر ليست الوجود مع الذات، بل الوجود مع الآخر"[50]، بهذا فإن جهل حسن باسم زوجته هو جهل بهويتها، وجهل كامل بكينونتها، وإلغاء لها كليا. إن اسمها غائب في مقابل اسمه الذي تعنون به الحكاية، أي أنه معروف كعلم يدل على الحكاية وتُعرّف به، يرى رولان بارت أنه "لا بد دائما من مساءلة اسم العلم بعناية، لأن اسم العلم هو، إن جاز لنا القول، أمير الدوال، إيحاءاته ثرية واجتماعية ورمزية"[51]، وهذا تأكيد لذكورية النص، في مقابل التهميش الأنثوي، حين يقدم اسمه، فيما يؤخر اسمها على هذا النحو المبالغ فيه. من جهة أخرى نلاحظ قصر

اسمه ذي الثلاثة حروف، مقابل اسمها الطويل المركب من جزأين (منار + السنا)، ولكن بخلاف اسمه السهل المتعارف عليه، فإن اسمها استثنائي ومعقد ومشابه جدا لأسماء أخوتها حتى يضيع بينهن، وهو أقرب للصفة من أن يكون اسما طبيعيا.

العقاب والثواب:

بعد هروبها منه، تعود الفتاة للظهور في الليلة الخامسة والستين بعد السبع مئة، في المشهد الذي تدخل فيه عليها العجوز شواهي ذات الدواهي، التي تنصحها بزيارة أختها، وتبلغها برسالتها التي تأمرها فيها بأن تلبس الولدين دروعهما وتبعثهما برفقة العجوز فورا. تشعر الفتاة بالخوف، ولكنها تنساق للأمر خوفا من عقاب أختها، فكلام العجوز الساحرة ينذر بالشر والريبة،إذ لا أحد يعلم بأمر الولدين فكيف وصل خبرهما إلى أختها.

تعرض الملكة الولدين على حسن، وحين تراه يتعرف عليهما تتأكد من أن أختها نور السنا هي فعلا زوجته، فتغضب غضبا مروعا وتطرده. وفي اللحظة التي يخرج فيها حسن من القصر مطرودا حائرا لا يعرف ما يصنع بنفسه، نجد نور السنا تذهب إلى والدها تستأذنه في الذهاب، فيقول لها إنه رأى في المنام أنه يفقدها، لكنها كانت قد أرسلت ولديها بالفعل إلى أختها، فلا مناص لها من السير إليها. وهكذا عندما تصل توقع بها أختها العقاب وتزج بها في السجن لأنها تزوجت بغير معرفتهم، ثم تخبر والدهما الذي لم يكن يعلم أن ابنته نور السنا تزوجت إنسيا أنجبت منه ولدين، فيغضب الأب الملك عليها ويوكل أمرها إلى أختها الكبرى ويقول لها أن تقتلها: "اقتليها ولا تشاوريني فيها"[(52)].

تتعرض نور السنا للتعذيب على يدي أختها باعتبارها زانية، وفي هذه اللحظة تؤكد الحكاية على تعرض نور السنا للذل والهوان، بل وتصل إلى أن "تغيرت محاسنها من شدة الضرب ومن قوة الرباط ومن فرط ما حصل لها من الإهانة"[(53)]، على يد أختها التي تضربها بالجريد وبالسوط المضفور. وعلى الجهة الأخرى يلتقي حسن صدفة بأولاد السحرة والكهان الذين سيساعدونه في الوصول إليها.

إن الحكاية تؤكد أن الفتاة تتعرض للألم من زوجها الذي حصل عليها بالحيلة أولا، ثم من والدها وأختها اللذين عاقباها على زواج لم تختره، وعذباها على الرغم من أن جزءا من فرارها كان يتعلق بشوقها إليهم كما تؤكد الحكاية في بدايتها. إن الخطيئة التي تقترفها وهي الهروب من زوجها يكون مقابلها ظلم أهلها لها، ومن هنا ستعقد المقارنة بين سجنها المعزز المكرم، وبين إذلال أهلها وتعذيبهم إياها.

بواسطة طاقية الإخفاء يصل حسن إلى زوجته، ويصبحان في مقابل أخته وعشيرة الجان التي تهددهم بالقتل. في هذا المشهد نقرأ للمرة الأولى حوارا بينهما، فيما الحكاية لا تورد سابقا على امتدادها أي حوار متبادل بينهما مطلقا، وإنما تكتفي بـ"قال لها" على سبيل المثال، دون أن تورد أنها ردت عليه بالمقابل. هذا الحوار الأول تغلب عليه الألفاظ العاطفية: "فلما عرفته زعقت زعقة أزعجت جميع من في القصر ثم قالت له كيف وصلت إلى ههنا هل من السماء نزلت أو من الأرض طلعت ثم تغرغرت عيونها بالدموع فبكى حسن. فقالت له يا رجل ما هذا وقت بكاء ولا وقت عتاب قد نفذ القضاء وعمي البصر وجرى القلم بما حكم الله في القدم فبالله عليك من أي مكان جئت اذهب واختفي ولئلا ينظرك أحد فتعلم أختي بذلك فتذبحني وتذبحك فقال لها: حسن يا سيدتي وسيدة كل ملكة أنا خاطرت بروحي وجئت إلى هنا فأما أن أموت وأما أن أخلصك من الذي أنت فيه وأسافر أنا وأنت وأولادي إلى بلادي على رغم أنف هذه الفاجرة أختك، فلما سمعت كلامه تبسمت وضحكت وصارت تحرك رأسها

زمانا طويلا وقالت له: هيهات يا روحي أن يخلصني أحد مما أنا فيه إلا الله تعالى ففز بنفسك وارحل ولا ترم روحك في الهلاك فما حل بي هذا إلا لكوني عاصيتك وخالفت أمرك وخرجت من غير إذنك فبالله عليك يا رجل لا تؤاخذني بذنبي..."[54].

لاحقا، سيدور بينهما عتاب، ستعترف فيه نور السنا بخطئها، لكنه سيرد عليها: "ما اخطأتِ ولكنني تركتك عند من لا يقدر قيمتك"، وهو كان قد تركها عند والدته، وقوله هذا يعني أنه وحده من يعرف قيمتها.

في هذا الجزء فقط ستطول الحوارات التبادلية بينهما، وستهرب معه، لتنتهي الحكاية بالطريقة التقليدية لحكايات ألف ليلة وليلة، وهي العيش الرغيد حتى يأتيهم هادم اللذات ومفرق الجماعات.

إن لحظة التوازن في النص هي لحظة اللقاء الأخير، وهي لحظة الوعي بأن عليه اللحاق بها بدلا من أسرها، أما هي فإن عليها ألا تفكر به كسجان بل كمخلص.

إن قصة شهرزاد تطابق قصة الفتاة نور السنا من حيث كونها مقيدة وسجينة وخاضعة لسلطة الرجل، وهو المتحكم في حياتها، وبيده موتها وحياتها، وزواجها قيد عليها. ولعل ذاك ما يفسر أن شهرزاد روت الحكاية بما يناسب الرجل، ومن وجهة نظره، فالعقلية الجمعية التي أنتجت شهرزاد غلبت عليها العقلية الذكورية.

خاتمــة

قدمت حكاية "حسن الصائغ البصري" نموذجا مختلفا عن الذكورية التقليدية ذات السمات البطولية، فحسن نموذج للذكورة الضعيفة، فهو يحمل عيوبه معه، ويتبنى وعيا قاصرا تجاه المرأة،ويبقيها في مدار الاستسلام لا الرضا، ولذا يضطرها إلى الرضا المصطنع حتى حين، وإلى مجابهة حيلته بحيلتها.

إن الحكايات تقدم تصورات إكراهية حول الفتاة، لدرجة وقوع السارد في تناقضات مع سرده، فبينما يقدم تصورات يقينية حول سعادتها كما مر أكثر من مرة، لا يلبث أن يذكر بعدها أفعالا قامت بها تكشف عن رفضها للواقع الذي أرغمت عليه.

أما خطاب الأنثى المضمر في النص فقد كان يقول برفضها التام، أولا من خلال التزامها الصمت، وصمت السارد/ة حتى عن إيراد كلامها، وثانيا من خلال هروبها الكبير من عاشقها/ سجانها.

أيضا، يمكن القول إن المجتمع تبنى صوت حسن من خلال تبئير السارد/ة عليه، لكن المجتمع الذي نتوقع أنه بنى النص بذهنية ذكورية، جعل أنثى/ شهرزاد هي التي تسرده، وبذا تقع شهرزاد في مناطق ملتبسة ما بين صناعة ذكورة ضعيفة، وتقديم وعي ناقص بالأنثى، يفسر ذلك تعددُ مؤلفي **ألف ليلة وليلة**، وتداخل العقل الجمعي بالأنثوي أثناء السرد الشفاهي لهذه الحكايات، حيث تنقض المرأة ما يحكيه الرجل، ويشوه الرجل ما تحكيه المرأة، أي يهدم كل منهما صورة الآخر ويبني صورة تناسبه هو، في عملية سرد عفوية ومتوالية، بغض النظر عن قصديتها.

الهوامش:

1-Brigid McCauley, The story of Blue Beard –A gripping tale from the past, 15 november 2003,www.skoletorget.no.

2- دون مؤلف،ألف ليلة وليلة، المكتبة الثقافية، بيروت، 1979.

3- انظر: جيرار جينيت، وآخرون، نظرية السرد: من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989، ص 59.

4- م، ن، ص 60.

5- م، ن، ص 59.

6- انظر: م، ن، ص 115.

7- م، ن، ص 16.

8- تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص 129.

9- عبد الله الغذامي، ثقافة الوهم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2000.

10- رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2002، ص 65.

11- ميشيل فوكو، نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت، 1986، ص 14.

12- ميشيل فوكو، جنيالوجيا المعرفة، تر: أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2008، ص 105-106.

13- للمزيد:حسن حميد، ألف ليلة وليلة: غيبوبة القص غيبوبة الاستماع، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2006، ص 178.

14- مفاهيم سردية، ص 73.

15- انظر: نظرية السرد: من وجهة النظر إلى التبئير، ص 110.

16- جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997، ص 185.

17- انظر: رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1988، ص 127.

18- مفاهيم سردية، ص 36.

19- م، ن، ص 38.

20- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2002، مادة (حبكة).

21- خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ص 129.

22- م، ن، ص 136.

23- ألف ليلة وليلة: غيبوبة القص غيبوبة الاستماع، ص 162.

24- رولان بارت، لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1992، ص 54.

25- م، ن، ص 64.

26- محسن جاسم الموسوي، ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي: الوقوع في دائرة السحر، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، 1986، ص 213.

27- ماجدة حمود، صورة الآخر في ألف ليلة وليلة، مجلة جامعة دمشق، المجلد 27، العدد الأول والثاني، جامعة دمشق، دمشق، 2011، ص 32.

28- جوليا كريسطيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1997، ص 23.

29- أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تح: عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، القاهرة، ط10، ص 212- 213.

30-انظر .Rachel Wunder, Swan Lake: A Cherished and Long-Enduring Ballet**,** www.gelseykirklandacademyofclassicalballet.org.

31- Black Swan (Movie), Fox Searchlight Pictures**,** 2010.

32- سعيد الغانمي، خزانة الحكايات: الإبداع السردي والمسامرة النقدية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2004، ص 66.

33- م، ن، ص 68.

34- م، ن، ص 69.

35- ألف ليلة وليلة، ج4، ص 7.

36- م، ن، ج4، ص 8.

37- ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي: الوقوع في دائرة السحر، ص 194.

38- م، ن، ص 11.

39- محمد نجيب التلاوي، آليات القص في ألف ليلة وليلة، مجلة مركز الوثائق والدراسات الإنسانية، العدد 10، جامعة قطر، الدوحة، 1998، ص 23.

40- ألف ليلة وليلة،ج4، ص 15.

41- م، ن، ج4، ص 15.

42- م، ن، ج4، ص 17.

43- ألف ليلة وليلة: غيبوبة القص غيبوبة الاستماع، ص 139.

44- ألف ليلة وليلة، ج4، ص 45.

45- ألف ليلة وليلة: غيبوبة القص غيبوبة الاستماع، ص 173.

46- م، ن، ص 22.

47- ثقافة الوهم، ص 137.

48- ألف ليلة وليلة، ج4، ص 64.

49- محمد عبد الرحمن يونس، **نساء القصر**، مجلة: الكتب وجهات نظر، القاهرة، أغسطس 2006. www.weghatnazar.com

50- خزانة الحكايات: الإبداع السردي والمسامرة النقدية، ص 41–42.

51- رولان بارت، التحليل النصي: تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة، تر: عبد الكبير لشرقاوي، دار التكوين، دمشق، ط1، 2009، ص 83.

52- ألف ليلة وليلة، ج4، ص 68.

53- م، ن، ج4، ص 69.

54- م، ن، ج4، ص 76.

المراجع:

1- دون مؤلف، **ألف ليلة وليلة**، المكتبة الثقافية، بيروت، 1979.

2- رولان بارت، **التحليل النصي:** تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين، دمشق، ط1، 2009.

3- رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2002.

4- رولان بارت، **لذة النص**، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1992.

5- رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1988.

6- محمد نجيب التلاوي، **آليات** القص في ألف ليلة وليلة، مجلة مركز الوثائق والدراسات الإنسانية، العدد 10، جامعة قطر، الدوحة، 1998.

7- تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005.

8- جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997.

9- جيرار جينيت، وآخرون، **نظرية السرد:** من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989.

10- ماجدة حمود، **صورة الآخر في ألف ليلة وليلة**، مجلة جامعة دمشق، المجلد 27، العدد الأول والثاني، جامعة دمشق، دمشق، 2011.

11- حسن حميد، ألف ليلة وليلة: غيبوبة القص غيبوبة الاستماع، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2006.

12- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2002.

13- سعيد الغانمي، خزانة الحكايات: الإبداع السردي والمسامرة النقدية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2004.

14- عبد الله الغذامي، ثقافة الوهم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2000.

15- ميشيل فوكو، جنيالوجيا المعرفة، تر: أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2008.

16- ميشيل فوكو، نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت، 1986.

17- جوليا كريسطيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1997.

18- أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تح: عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، القاهرة، ط10.

19- محسن جاسم الموسوي، ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي: الوقوع في دائرة السحر، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، 1986.

20- محمد عبد الرحمن يونس، **نساء القصر**، مجلة الكتب وجهات نظر، القاهرة، أغسطس 2006. www.weghatnazar.com

21- Black Swan (Movie), Fox Searchlight Pictures, 2010

22- Brigid McCauley, The story of Blue Beard –A gripping tale from the past, 15. november 2003, www.skoletorget.no.

23- Rachel Wunder, Swan Lake: A Cherished and Long-Enduring Ballet**,** www.gelseykirklandacademyofclassicalballet.org.