

الهوية المعرفية والفعل العجائبي في الحكاية - الف ليلة وليلة أنموذجاً -

د. إدريس كريم محمد

الهوية المعرفية والفعل العجائبي في الحكاية - الف ليلة وليلة أنموذجاً -

د. إدريس كريم محمد
جامعة السليمانية
كلية اللغات - قسم اللغة العربية

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
ملخص البحث

نستطيع ان نقول الحكايات العجيبة في الف ليلة وليلة تركت مجالاً واسعاً امام القارئ لإستخدام مخيلته وخبرته ومعارفه في التعبير عنها، وذلك لأن العجائبي بمثابة فجوات عقلية يلجأ اليه القارئ في خطابه بإتجاه التعبير عن هويته التي تحتاج الى التنظير والعودة الى قراءات أخرى، وهذا يساعده على قلب التوقع وكسره لأنها أدت الى تشويه عقله وتسلسل الملل فيه. فالنقلات النوعية والمغامرات العجيبة والغريبة فيها تجعلنا نسكت أو نقف ونفكر عن العجيب والغريب فيها، وذلك لأجل تصحيح مسار الأخطاء، وسير الإنسان على هذا المسار يؤدي في نهاية الأمر الى عدم الحصول على أي شيء والبقاء بخفي حنين.

الهوية المعرفية والحكاية:

ربما لا يخلو علم ما من إشكالية معينة، سواء كان ذلك في موضوعه أو منهجه أو هدفه؛ وهذا أمر طبيعي في حقول المعرفة البشرية؛ لأن مسألة الهوية المعرفية تكتسب قيمتها من قدرتها على إنتاج أنموذج معرفي جديد ضمن الظروف التي تؤدي الى صياغته، فضلاً عن قدرتها على طرح أسئلة جديدة تثري الحقل الذي توجد فيه، وقد كان موضوع الهوية المعرفية لصيقاً بغيره من الموضوعات. (1)

أن تنمية أي مجتمع من المجتمعات البشرية لا تتأتى إلا من خلال الفهم على حد تعبير "ماكس فيبر (Max Weber)" الذي قصد به خصوصا فهم النموذج التصوري المرتبط بعقلانية الأفعال. ولتوضيح هذا لابد من شرح الفعل الاجتماعي إذ مجموع الأفعال الفردية هو الذي يفسر الظواهر الاجتماعية والفعل الاجتماعي هو نتيجة لمختلف الترابطات العلائقية بين الأفراد في وضعية معينة أو تجاه ظاهرة ما "الفعل الاجتماعي هو كل طريقة في التفكير والشعور وجهتها مبنية حسب النماذج التي هي جمعية بمعنى أنها مشتركة من قبل أعضاء جماعة معينة من الأشخاص ويمثل الفعل الاجتماعي مختلف النشاطات والسلوكات التي قد تبدو فيزيولوجية، أو نفسية في حين هي تحمل في خلفيتها ابعادا اجتماعية، إذ كل شيء اجتماعي"^(٢) كلمة نماذج هي الرسم، والمثل الذي تتبعه، ونستلهم منه، ونسخه، فمثلا الخياطة تفصل ثوبا حسب نموذج من الورق (النموذج يوحى بفكرة المثل^(٣)).

ولذلك فبناء النموذج حسب "فيبر" يعتمد على التجريد النظري الذي لا يبحث عن التطابق مع الواقع إذ هو لا يبحث عن المماثلة مع الواقع (وهذا هو الدور الضمني لسارد الحكاية الشعبية) بل ينطلق الباحث من مبدأ فهم الأفعال فإما يكون واقعا امريزيا، ومن ثمّ يكون غامضا، وإما يكون غير واقعي ومجرد، ومن ثمّ يكون واضحا.

ومنه، النموذج التصوري للحكاية الشعبية المبني على عقلانية الأفعال ومفهوم العقلانية عند "فيبر" يبنى على افتراض أن معنى أفعالنا يتحدد بالنسبة إلى المقاصد أو الغايات، ولتوقعات الآخرين، وكل علم اجتماع يهمل هذه الفرضيات يصل إلى عدد لامتناه من الاستدلالات الخاطئة.

يمكن فهم مبادئ الهوية المعرفية في الحكاية من خلال بنية المخيال الاجتماعي وعلاقة التأثير والتأثر بينه وبين الحكاية الشعبية، إذ العلاقة بينهما تشبه علاقة الخلية بالجسم. والمخيال هو "مجموعة التصورات المشتركة لدى جماعة معينة تجاه أخرى ذلك أن كل مجتمع منظم بلغة خاصة، ومحيطه الخاص به ينتج مكانة خاصة به.

المخيال الاجتماعي يبرز أحيانا في شكل إيديولوجيا وأحيانا في شكل يوتوبيا وهما شكلان من الوعي الإنساني، يشكلان البنية الصراعية الداخلية للمخيال: ذلك أنه يظهر في

الهوية المعرفية والفعل العجائبي في الحكاية - الف ليلة وليلة أنموذجاً -

د. إدريس كريم محمد

شكل يوتوبيا منقلب عن الواقع هاربا منه وذلك لتحقيق " نوع من الفردوس المفقود " الذي يستعيد فيه البشر إنسانيتهم^(٤) ، و مادام بهذا الشكل فان حياة الأفراد الاجتماعية مليئة بالأحداث الواقعية والرمزية، التي عبرت عنها الحكاية منذ الأزمنة الغابرة، فالحكاية مأخوذة من الاحتياط التاريخي للمجتمعات فهي موعلة في القدم و ترجع بنا إلى عصور تسبق كل تاريخ مدون^(٥).

نفهم من هذا أن للحكاية دوراً في تنمية المجتمع وهذا من خلال توظيف الحاكي لمختلف المرجعيات المشكّلة للحكاية في إثراء البنية المخيالية للمجتمع، ونشير في هذا الصدد الى أنه لا تحدث أية تنمية أو تطور على مستوى الواقع الاجتماعي إلا إذا حدثت على مستوى العالم الافتراضي.^(٦)

ففي رأي بول ريكور أن سؤال الهوية الشخصية هو في صميمه قائم على تصور يتوسط في السرد بين الحياة والفكر، فلكي يصل المرء الى معنى حياته لا بد له من أن يستمدّ من السرد، ومن الهوية الخيالية التي يحققها السرد تحديداً، صورة معينة هي قوام هويته الشخصية^(٧)، وإن الهوية السردية الناتجة من الهوية الشخصية الفردية هنا تعدّ حلاً بديلاً للقضية المطروحة - السرد في الحياة والفكر - فنحن نضع الحياة بمنزلة الحكاية أو الحكايات التي نرويها عنها، وقد يبدو فعل الحكي مفتاح الارتباط والصلة التي نلمح اليها حين نتحدث عن تماسك الحياة، ألسنا معنيين هنا بوحدة سردية في الجوهر؟^(٨)، هنا أن إشكالية التماسك والبقاء في الزمان أو بعبارة وجيزة إشكالية الهوية توجد هناك وقد ارتفعت الى مستوى جديد من الوضوح ومن الالتباس أيضاً، هناك يرتفع سؤال الهوية ويصل الى جوهر السرد، وقد يؤلف السرد الخواص الدائمة لشخصية ما، هي يمكن أن يسميها المرء هويته السردية، وبناء نوع من الهوية الدينامية المتحركة الموجودة في الحكمة التي تخلق هويته الشخصية.

فالهوية المعرفية الناتجة عن الهوية السردية هنا لا تتقابل الا مع التوافق المتعاكس في الحكاية نفسها^(٩).

إن كشف بواعث الطمع وشدته في النفس البشرية يحتاج الى رؤية واضحة وفضة لإكتشاف وبيان أسباب التشابه المعرفي فيما بين الحكايات، ولم يكن كل الحكماء والفلاسفة

مدرسين بقدر كونهم استقوا فلسفتهم من واقع حياتهم، فقد ظلت المجتمعات (قديماً وحديثاً) مهد التجارب ومنبع الحكم ومصدر الوعي والفكر ولم يكن المثقف تائباً عن الحكمة أو بعيداً عن واقعه بعد أن أصبح لكل علم فلسفته، فلأديب فلسفته المعرفية، كما للحكائي أو الروائي فلسفته المعرفية أو للغوي فلسفته مثلما للفيلسوف منهجه وفلسفته، وهكذا أصبحت الهوية للحكاية هويات معرفية، وتؤدي في نهاية الامر الى إنشطار الحكاية الى حكايات كثيرة^(١٠).

يمكننا أن نترجم هذا الكلام الى لغة سردية بالقول : إن الحكاية حين تتشبت باسم العلم، بديلاً عن الهوية، يتراجع دور الزمان، ويقدر ما تتمسك بالزمان تتراجع أهمية اسم العلم، فاسم العلم في النص السردى هو تعبير غير صحيح 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 تعرّف هويته بانفتاحه على الآخر.

فالهوية في آخر الأمر ليست الوجود مع الذات بل الوجود مع الآخر، إن الإنسان المعتزل (مثل حي بن يقظان، وروبنسن كروز) لا يمكن ان يفكر بهويته، ما لم يتميز عن آخر ما، ومن ثمّ فإن الآخريّة وليست المطابقة هي العنصر الاول في تكوين الهوية^(١١).

فتكوين الهوية تؤدي الى هيمنة ثقافية مفهوماً في سيطرة نمط من الفكر والأنظمة اللغوية والمعرفية لطبقة أو جماعة إجتماعية معينة على الأنماط السائدة في المجتمع في مرحلة تاريخية معينة، وتفرض هذه الانماط نفسها على معظم الجماعة المبدعة والمثقفة الذين يعيشون في ظروف إقتصادية وإجتماعية متشابهة^(١٢).

وهذا التشابه بمثابة وجود شبكات كثيرة من التدايعات في بنية النص الأدبي وتشكيلات تصويرية ومواقف درامية مرتبطة بنصوص كاتب معين، يصل اليها الناقد عن طريق سيرة الكاتب الذاتية والقراءة النصية، وهذا يعني إكتشاف التطابق من الناقد ووجود علاقات بين الكلمات وبعضها وحكايات وأخرى^(١٣).

قد تختلف هذه الحدود والتعريفات في ما بينها، ولكن إختلافها دليل على أن نص ألف ليلة وليلة حمال أوجه، وقابل لقراءات متعددة ولتصانيف نوعية كذلك^(١٤).

العجيب في المعاجم العربية:

وردت لفظة "عجيب" في القرآن الكريم مرتين، مرة في قوله تعالى: "يا ويلتي أألد وأنا عجوز وهذا بعلي شيخا إن هذا لشيء عجيب"^(١٥)، ومرة أخرى في قوله تعالى: بل عجبوا أن جاءهم منذر منهم فقال الكافرون هذا شيء عجيب"^(١٦)، وقد جعلها القرآن في الموضوعين صفة؛ مرة لوضع سارة وهي العجوز وبعليها إبراهيم شيخ، ومرة صفة لمجيء الرسول وللبعث؛ أي لما يتجاوز طاقة البشر وعاداتهم ويدخل في قدرة الله المعجزة. وهما - الآيتان - تحملان معنى التغيير النفسي أو الحيرة والدهشة التي تنتاب الإنسان عند سماعه كلاما يختلف عن الكلام الذي اعتاد سماعه أو رؤية شيء لم يكن قد اعتاد رؤيته من قبل، أو تغيير الواقع بواقع آخر مباين له. وقد تسرب هذا المفهوم من القرآن الكريم إلى المعجمات العربية فابن منظور (ت 711 هـ) يعرفه بقوله: "العجب إنكار ما يرد عليك لقلته اعتياده والنظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد. وقوله تعالى: "وإن تعجب فعجب قولهم" الخطاب للنبي -صلى الله عليه وسلم -؛ أي هذا موضع عجب، حيث أنكروا البعث"^(١٧)

وجاء في المعجم الوسيط: "العجب روعة تأخذ الإنسان عند استعظام الشيء. يقال: هذا أمر عجب، وهذه قصة عجب. وعجب عاجب: شديد (للمبالغة)^(١٨) وبالرجوع ثانية للاستعمال القرآني لمادة) عجب) وجد أنها وردت بصيغة أخرى (عجاب) وإن كان ذلك حاصلاً مرة واحدة في قوله تعالى: "أَجْعَلِ الْآلِهَةَ إِلَهًا وَاحِدًا إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عُجَابٌ"^(١٩).

شاع بين جموع المفسرين أن لفظة "عجاب" هي من مرادفات لفظة "عجيب"، قال صاحبها تفسير الجلالين: "إن هذا لشيء عَجَاب، أي عجيب".^(٢٠)

وعند العودة إلى معجم "مجمّل اللغة" لابن فارس (ت 395 هـ) وجدنا أن العجيب والعجاب عنده شيء واحد وهو الأمر يُعجب منه، وأما العجاب فأكثر منه^(٢١)، وقد سبقه الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175 ت) في التفريق بين الصيغتين قائلاً: "أما العجيب فالعجب وأما العجاب فالذي جاوز حد العجب، مثل الطويل والطوال ونقول هذا العجب العاجب أي العجيب والاستعجاب شدة التعجب"^(٢٢)، أما ابن سيده (ت 458 هـ) فقد تجاوز

مجرد الوقوف عند مختلف الصيغ المنحوتة من المادة) عجب ليحدّ حدّاً يعرف به العجيب قائلاً: "العجب والعجب إنكار ما يرد عليك لقلّة اعتياده، وجمع العجب أعجاب" (٢٣).

فالعجب إذن لا يحصل من الشيء المألوف، المألوس، وإنما يحصل من الشيء الغريب، الغائبة أسباب حدوثه، كما نصّ عليه وأكدّه الشريف الجرجاني (ت 816 هـ) في التعريفات بقوله: "العجب انفعال النفس عمّا خفي سببه" (٢٤).

العجائبي في الف ليلة وليلة:

حاولنا في هذه الدراسة تحليل الهيكل الفني للعجائبي لبعض الحكايات التي احتوتها (الليالي) دون الخوض في تاريخية النص أو مقوماته أو أسس جمعه، وكذلك لما احتوته من عناصر عربية كانت أم أجنبية. و(ألف ليلة وليلة) كتاب جمع فيه القاص الشعبي عشرات الحكايات التي اعتمدت أساساً على حكاية واحدة افتتح بها القاص الشعبي هذا السفر العظيم، فكان بذلك قد أبدع أسلوباً فنياً جديداً. إن الحكاية التي اعتمدها القاص الشعبي لينشر من خلالها مجموعة من الحكايات الأخرى، قد بنيت أساساً على فكرة (أن المرأة هي أساس الخيانة والمكر) وبهذا، فإن القاص الشعبي كان معنياً بالدرجة الأولى بتوضيح هذه الفكرة - سلباً أو إيجاباً - من خلال الفن القصصي. لأن القصة (الأسطورة، الأيام، الخرافات.. الخ) لها تأثيرها الكبير في حياة العرب وهم يتسامرون ويقضون ليل الخيام، ثمّ ليل البيوت بعد التعب والعمل الشاق، بسرود مثل هذه الحكايات، هذا الفن الذي ابتداءً به كتاب الليالي ليؤكد صحة أو خطأ تلك الفكرة.. لأن القاص الشعبي لم يجد في المقامة أو كتب الأخبار والحوادث والسير، وكذلك كتب التاريخ، ما هو أصلح في نقل موقفه من تلك الفكرة.. فكانت الحكايات هي الوعاء الحامل لها.. وهكذا توالدت بين يديه ومن خلال الحكاية التي افتتح بها لياليه - مجموعة من الحكايات الأخرى التي قامت أيضاً بتوليد حكاية ثانية. بدأ الفن القصصي - أو الفن الحكائي - في (ألف ليلة وليلة) بحكاية واحدة هي حكاية (الملك شهريار) الذي حكم على نصف المجتمع (النساء) بالموت بسبب خيانة زوجته له مع أحد عبيده، كما هو الحال مع أخيه الملك (شاه زمان) الذي وجد زوجته تخونه احتالت مع أحد عبيده.. وهكذا كان قراره بقتل كل امرأة بعد الدخول بها.. حتى جاء الدور لابنة وزيره، فما كان منها إلا أن تحتال عليه

بحيلة تجعله يؤجل تنفيذ حكمه بها إلى الليلة المقبلة... فكانت الوسيلة التي احتالت بها عليه هي " الحكاية" فراحت تقص على مسامعه الحكاية تلو الأخرى... وكانت لا تنتهي من قصها بسبب أن الصباح كان مدركاً لها، فتسكت عن الكلام المباح. إن هذه الحكاية، يمكن أن نطلق عليها اسم حكاية (المفتتح) ذلك لأن السرد القصصي في هذا الكتاب قد ابتداءً بها، فكانت فاتحة له، فجاءت كعنقود العنب في تصميمه، والرابط لمجموعة من الخيوط السميكة التي كانت تحوي مجموعة من الخيوط الخضراء الرفيعة التي تحمل حبات العنب... وهي بهذا التنظيم الفني الرائع تمثل في بنائها عنقوداً واحداً أساسه (حكاية المفتتح) حيث تنفرع منها، حكايات أخرى عُرفت باسم (حكايات الإطار) أي الجامعة لنوع آخر من الحكايات، لا تختلف عنها بشيء، ولكنها تدخل في بنائها ومحتواها، وقد أسمينا هذا النوع من الحكايات، بحكايات (التضمين)، أي الحكايات التي جاءت ضمن حكايات (الإطار). وقد تولدت حكايات أخرى داخل حكايات (التضمين) أسميناها حكايات (خارج السياق). لأن حكايات (التضمين) لها ما يعلل سبب ورودها داخل حكايات (الإطار)، إذ ترتبط بالمحتوى العام بوشيجة أو أخرى، كأن تكون بسبب حكمتها، لأنها تحمل دلالاتها الرمزية لحديث ما، أو أن تكون للتسلية، أو... الخ ولكن حكايات (خارج السياق) لا تفيد المحتوى العام لحكايات (الإطار) بشيء اللهم إلا إفادة حكايات (التضمين) منها.. إذن فالحكايات التي يتألف منها كتاب الليالي هي

على أنواع أربعة:

- ١- حكاية المفتتح.
- ٢- حكايات الإطار.
- ٣- حكايات تضمينية.
- ٤- حكايات خارج السياق.

وقد جاء النوعان الأخيران ليقوما بدور:

- التسلية عن أحد شخوص الحكاية.
- للعبرة.

- لدفع مكروه عن أحد الأشخاص.
- أسباب أخرى متنوعة.

إن (حكاية المفتوح) قد مهدت فعل القصة (الحكي) - شكلاً ومضموناً - ليقوم بدوره في نقل مجموعة من الحكايات الأخرى التي لا علاقة لها بالحكاية الأولى إلا بما يطيل من زمنها، وليقدم الشواهد للشخصية الرئيسية (شهريار) بما يعطل تنفيذه للقرار الذي اتخذه ضد جنس (الحريم) مؤكدة - أي الحكايات هذه - الفكرة نفسها التي بنى عليها القاص الشعبي ليالیه. وأيضاً ما يعاكسها ويقف بالضد منها في عرضه لأنواع النساء - سلوكياً - مما يدفع به (شهريار) - وهذا ما تهدف إليه الليالي - إلى الرجوع عن قراره، وهكذا أصبحت (شهرزاد) محامي الدفاع عن بنات جنسها أمام الرجل (الحاكم = الملك) (شهريار) فكان نصيبها النجاح، وانتصرت لبنات جنسها ليس أمام (شهريار) فحسب بل أمام كل الرجال الذين يحملون الفكرة نفسها التي كان يحملها (شهريار) عن المرأة وخيانتها ودهائها^(٢٥).

إن العجائبي، وفقاً لإصطلاحات الشكلايين الروس، هو العنصر المهيمن^(٢٦) على خطاب الف ليلة وليلة في تشكلاته وفي موضوعاته، فنحن نجد العجيب والغريب يتداخلان حتى مع الحكايات التي تكون فيها شخصيات ذات مرجعية تاريخية كهارون الرشيد والوزير يحيى البرمكي وموسى ابن نصير وسواهم، وهذه الشخصيات المرجعية لا تدخل ضمن (فواعل العجائبي)؛ أي الشخصية التي تقوم بخلق الفعل العجيب. ولكن تقع مثل هذه الشخصيات المرجعية في موقع المتلقي لهذه الأحداث، كما هي الحال في حكاية موسى بن نصير ومدينة النحاس^(٢٧)، وهارون الرشيد في حكاية (حمال بغداد والبنات الثلاث)^(٢٨) وغيرهما، كما أن لدينا حكاية كاملة في الليالي تحمل اسم (عجيب و غريب)^(٢٩)، فتدقق سرد الحكايات المدهشة بعجائبيته هو الذي جعل شهريار أسيراً للحكي، ففي نهاية الليلة الثانية والستين بعد الستمائة تعجب دنيزاد بسرد أختها قائلة: " ما أحسن هذا الحديث وأطيبه وأحلاه وأعدبه فترد عليها أختها بأن هناك الأحسن والأطيب، وأين هذا مما أحدثكم به الليلة القابلة إن عشت، وأبقاني الملك، فقال الملك في نفسه: والله لا أقتلها حتى أسمع بقية حديثها^(٣٠)."

الهوية المعرفية والفعل العجائبي في الحكاية - ألف ليلة وليلة أنموذجاً -

د. إدريس كريم محمد

و إذ أعرض في هذا البحث لموضوع العجائبية في ألف ليلة وليلة إنما أصبو الى الوقوف على أحد الأسباب التي جعلت من هذا اللون الأدبي متداولاً بين القراء . محاولة التأكيد على أنه ثمة عجائبية وغرائبية في كثير من النصوص السردية التراثية القديمة ولا سيما الجغرافية، أو ما يتصل منها بأدب الرحلات، هاته النصوص التي ما تزال موضع إدهاش حتى يومنا هذا . كما يشير الى ذلك الدكتور عبد الله أبوهيف في كتابه: "النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد" فالعجائبية من حيث هي شكل من أشكال القصة القديمة، استهلكها التراث العربي منذ زمن في المدون منه والشفوي . فلا يُنكر عاقل الكم الهائل من العجائبي الذي احتوت عليه حكايات ألف ليلة وليلة التي تزخر بحكايات أسفار السندياد، وما تحمله من الحديث عن المخلوقات العجيبة والكائنات الخرافية والأماكن الأسطورية التي وطئتها أقدام السندياد"^(٣١).

أما من حيث هي مصطلح نقدي فهي جديدة، تلتصق التصاقاً وثيقاً بالخوارق، هذه الأخيرة التي تعمد العجائبية الى جعلها طوع الأجواء السردية^(٣٢).

تتنوع مرجعيات العجائبي في ألف ليلة وليلة لتشابك مع المتخيل العجائبي في السرد العربي القديم، فالنص العجائبي في الليالي يفتح على جغرافيا المتخيل في كتب الرحلات، وكتب الكونيات، ويفتح كذلك على العجائبي في المرويات السيرية والحكاية، والكرامات، والمنامات، ولكن لا يعني هذا التشابك وهذا الإنفتاح أن تكون النصوص العجائبية في الليالي صدى لتلك المرويات إذ يوجد إختلاف أساسي متعلق بإبداعية المتخيل الحكائي^(٣٣).

يتميز العالم العجيب بأنه ينتمي الى عالم لا يشبهه عالم الواقع بل يجاوره من دون اصطدام و لا صراع، رغم إختلاف القوانين التي تحكم العالمين، وتباين صفاتهما.

فقارئ الحكايات العجيبة في ألف ليلة و ليلة، يتعايش مع السحرة و العمالقة و الجان فيطمئن إلى بعضها و يخشى بعضها الآخر، و هو منذ البداية يترك عالمه الواقعي و ينتقل بالفكر إلى عالم آخر (...). يتخلى فيه مؤقتاً عن حسه النقدي، و يقبل بدخول اللعبة الفنية، و مما يساعده على ذلك أن القارئ يستسيغ العودة إلى تصورات الطفولة التي سبقت اكتساب التفكير العقلاني^(٣٤).

فالحكاية العجيبة هي خرق سافر للقواعد السرديّة المتداول عليها، وذلك لاستدعائها للخوارق تارة، واستحضارها للرمز أخرى، ناهيك عن اشتراك الإنس والجن وكلّ هذه الأنواع لها عرفها المستقل، ورغم ذلك يتقبلها القارئ بصدر رحب لأنه يدخل في اللعبة النوعية، ويضع معتقداته بين قوسين^(٣٥).

مما لا ريب فيه أن كتاب ألف ليلة وليلة " يعد من أشهر الكتب ذات الطابع الشعبي والبنية التعجبية حيث يقوم على وصف عوالم فوق طبيعية داخل عالم طبيعي مألوف وشخص يتخذون هياكل كثيرة، أي يطالهم الامتساخ والتحول، مما يدعو إلى الحيرة والتردد في نفس المتلقي، وتلك أهم خصائص الأدب العجائبي عند تودوروف ومن أمثلة هذه القصص أيضاً، سيرة عنتر بن شداد، وسيف بن ذي يزن، الأميرة ذات الهمّة... الخ، بالإضافة إلى العدد الذي لا يحصى من السير الأخرى والشخصيات الأسطورية التي أثرت الخيال العربي وميزت دروبه، ودلت على " عظمة هذا الأدب الذي تنتمي إليه وكذا إنسانيته"^(٣٦)

إن حكايات ألف ليلة وليلة خير نموذج للنوع العجائبي، عندما نبدأ بقراءة ألف ليلة وليلة، نحن نلتقي من أول الحكاية - وهي حكاية الإطار حكاية شهريار وشهرزاد - بالمارد والصبية^(٣٧) التي إختطفها ليلة عرسها ثم وضعها في علبة وجعل العلبة داخل صندوق ورمى على الصندوق سبعة أقفال وجعلها في قاع البحر العجاج، وبعدها نلتقي بخرافة الحمار والثور وصاحب الزرع^(٣٨)، لا يطالب القارئ لحكايات هذه المجموعة بسلسلة الإسناد المشهورة التي يطالب بها قارئ/متلقي أو مستمع العصور الوسطى الإسلامية في أنواع أخرى مما يُسمع أو يُقرأ من حكايات، والتي كثيراً ما كان يفتعلها راوي الحكاية لتؤدي دور الإيهام بأن ما يرويه قد حدث فعلاً، بل إنه لا يعبأ حتى بمعرفة مؤلفها أو راويها، ويكتفي بأن تكون شهرزاد - تلك الراوية من خلال راوٍ مجهول - هي التي تلقي عليه حكايات تلوى الأخرى، مستمتعاً بذلك العالم الفني الذي يعيش فيه، لا يفسد حكايته التساؤل عما إذا كان قد وقع أو لم يقع، لأن فيه مقومات الفن وما يجعله يستمتع به " كأنما قد وقع" حتى إن حاول الحكائي أن يسند بعض حكاياته الى مالك بن دينار أو الى المبرد....، مجرد تقليد لا يعني المتلقي في مسائل عدة تحيط بالأدب الشعبي أكثر مما يدل على درس لنص الكتاب نفسه^(٣٩)

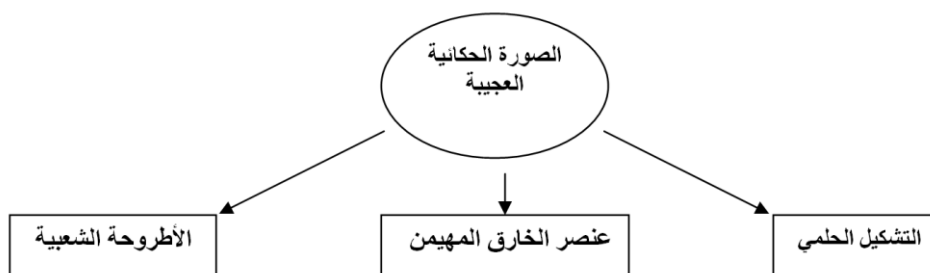
ففي حكاية التاجر مع العفريت^(٤٠)، أن التاجر يرمي نواة تقتل ابن العفريت، وتصبح الحكاية العجيبة هي المنقذ بحياة التاجر من الموت، ورواة هذه الحكايات العجيبة هم ثلاثة شيوخ يتوافدون على العفريت، وكل واحد منهم يزعم أن حكايته هي الأعجب، وفي كل مرة يستمع الجنى الحكاية، أحدهم يهبه ثلث دم التاجر حتى إذا إنتهت الحكاية الثالثة وهي الأعجب، يكون التاجر قد أعفى من دم ابن العفريت، وتحيلنا هذه الحكاية نصياً على حكاية (حديث خرافة) الذي أنقذته حكايات رجال ثلاثة أيضاً من أسر الجن، والجامع بين هاتين الحكايتين أن السرد المشوق في كليهما كان يعني الحياة والتوقف عن السرد كان يعني الموت ودوام الأسر^(٤١).

وقد عادت العجائية في كل الدراسات الى بطن التراث العربي، وهو المتشعب بالتراث الشعبي، المشعب بالسحر والغيبيات والرموز والإيحاءات والمفاجآت المعروفة " بالأمثولة " أي الحكاية المملوءة بالرموز والعلاقات غير المنطقية، ذات المغزى الأخلاقي أو الديني، التي تهدف الى الإصلاح والتربية^(٤٢).

إن الخليط العجيب في حكايات الالفيلية^(٤٣) هو الذي يؤدي بنا الى أن نفكر عن مفكر عجيب، وعندما ننتهي من قراءة سفره الكبير ونطلق خيالنا مع مفارقاته، فاننا نخرج بفكرة عامة ومتقاربة، وهي أن الكاتب كان يطمح الى إصلاح ما أفسده الدهر، وترسيخ فكره في اللاوعي الجمعي لجمهوره، وإشغال فكرهم ببناء " يوتوبيا " تفوق بعظمتها يوتوبيا " جمهورية " أفلاطون و " المدينة الفاضلة " التي كتبها الفارابي هي مبنية على العدل واحترام القانون، وحق الناس الطبيعي، وتنظيم السياسة بين الحاكم والمحكوم، وتوظيف موارد الدولة لرفاه رعاياها، ودفع المخاطر والكوارث عنهم .. ونبذ الأنانية والطمع والتعصب، ودولة قوية قائمة على التكافل والتسامح.. مبنية على نمط أشبه ما يكون بعالم الحلم والخيال!!^(٤٤)

فالخطاب العجائبي في حكايات الف ليلة وليلة " ضرورة من ضرورات التعامل مع عالم الشخصيات داخل النص الحكائي باعتباره عالم أحياء حقيقياً، ولعل التجسّد الأمثل لهذا الشرط يكاد يتجلى في حكايات ألف ليلة وليلة، على ذلك أن مجمل النصوص التي يستشهد بها تودوروف وغيره من النقاد للعجائبي هي نصوص أدبية قبل كل شيء؛ أي أن الناقد ومثله

المتلقي يعلمان قبل البدء بقراءتها، أنهما أمام أدب خيالي لا يتسم بحقيقة واقعية تتصل بالواقع خارج النص، ولذلك فإن شرط تودوروف في ضرورة إعتبار الشخصيات أحياءً حقيقيين مؤداه أن النص هو الذي يجب ان يتعامل مع هؤلاء الأشخاص بعددهم أشخاصاً حقيقيين، فيؤثر بذلك في المتلقي^(٤٥)، ولكن هذه الحقيقة حقيقة مشروطة؛ لأنها نسبية ولا تُجاوِزُ حدودَ النص نفسه؛ أي أنها لا تمتد الى الواقع خارج النص، فالحكايات العجيبة تتفق جميعها في الف ليلة وليلة في كونها بقايا معتقدات تصل في تاريخها الى أقدم العصور، وتتاح لها الفرصة للظهور من خلال تلك التأليفات التي تصور مدركات غير حسية، وهذه المعتقدات الأسطورية شبيهة بقطع صغيرة من أحجار متناثرة بين الزهور تنبت في أرض خصبة لا يكتشفها إلا ذو بصر حاد (...)، بل هي تكون بنية الحكاية الخرافية التي تهتم في الوقت نفسه بالمتعة الفطرية في تصوير الأمور الخارقة للعادة، تلك التي لا يمكننا على الإطلاق أن نعددها تصويراً لا مغزى له مصدره الخيال فحسب^(٤٦)، مروراً بهذا فإن الحصيصة أشبه ما تكونت بالرسم الآتي:-



فالجوهر الحقيقي للعجائبي يكمن في قوتها التخيلية التي تشكل الصور وتراكمها، بحيث تكون تنوعات الصور أساس الاستبدال والتخفي (الجمالي) في تمثيل الخبرة وسلوك الإنسانين، ويصير للدوال (والتراكيب وصيغ الوصف، وملامح الشخصيات...) طاقة رمزية تتجاوز نطاق المحدد والتفصيلي بمنظور الحياة اليومية الى كشف التقاطعات الكبرى التي تشوب الطبائع والأهواء الإنسانية، عبر منطق حيواني، يجزي الموعظة والحكمة والسلوك الأمثل.

من هنا لم تكن الصور العجيبة الخرافية في ألف ليلة وليلة لتعني بتعيين مجالها التمثيلي (أي جعله قريباً من مدارك الحس) ولا بتحديد مكونات الفعل داخلها، فهي، كما هو

الشأن في صور الليالي العجيبة، لآترهن على حسية الفضاءات وتشخصاتها الممكنة، ولا يهتمها كثيراً تقنين الأمد الزمني الذي تنامي فيه أفعال الشخصيات. بل إنها لا تقدم تلك الشخصيات (الحيوانية) بأسماء مميزة، وإنما تكتفي بالحديث عن أصناف عامة (ثعالب / ثيران / أسود،....) وعبر إستدعاء الصور الذهنية اللصيقة بكل صنف من تلك الأصناف، تنتسج تقابلات كيانية كبرى، تنتهي في السياق التخيلي إلى تغليب طبع على طبع، والإنتصار لسلوك على سلوك، وفق ما يشترطه العقل / المثال الأنسان. وبذا يتحقق التماهي بين سلسلة الصور وحلقات الرسالة.

بهذا نستطيع أن نستثمر هذه العناصر في تحليل حكايات ألف ليلة وليلة، ونسترشد في ممارستنا بالتصنيف الذي وضعه الباحث عبدالفتاح كيليطو لوصف العالم العجائبي الذي تتحرك فيه الحكايات التي تحتوي على أبعاد عجائبية، وهو فضاء الأفعال والأحداث، ويرى كيليطو أن عالم الغرابة أو العجائبية يتشكل وفق تشكيلات أربعة، وهي:-

١. مايتعلق بحجم المخلوقات.

٢. تجاوز المتناقضات والمتناقضات.

٣. نقص العادات وغرابة الشعائر.

٤. غرابة التسمية أو غيابها التام^(٤٧).

فالنصوص العجائبية قد تحتوي كل هذه المواصفات التي تجعل منه خطاباً عجائبياً وخاصة ما تعلق منها بالوصف، سواء أكان ذلك في مجال الحيوانات أم الأماكن النائية.

يصدم السامع بالعجائبي - ومن بعده سلسلة من القراء المتعاقبين - في ألف ليلة وليلة في حكاية تلك السمكة العملاقة التي رست شاطئ جزيرة فالتحمت بها^(٤٨) " فبني عليها الرمل فصارت مثل الجزيرة، وقد نبتت عليها الأشجار من قديم الزمان، فلما أوقدتم عليها النار أحسّت بالسخونة فتحرّكت"^(٤٩). وهو ما يجعل السامع يتعجب من حجم هذه السمكة (بمساحة) جزيرة، ثم عن المدة التي إستغرقها نومها الى درجة تراكم الرمال عليها ونبتت الأشجار، وتفجرت العيون حتى صارت " كأنها روضة من رياض الجنة"، ولكنها عندما أحست الحرارة إستفاقت وغرقت في البحر.

إن عنصر العجائبي يتقوى ويتعاضم من خلال الحجم الخيالي لهذه السمكة، ثم المدة التي إستغرقها نومها، والتي يمكن عدها بالزمن الطبيعي بالملايين من السنوات، وكان يكفي لشرة صغيرة أن توقظها من نومها، وتعيدها الى البحر، فالسمكة في سياق الوصف العجائبي تتخذ أبعاداً مكانية تفوق كل التصورات والتوقعات، وأيضاً هناك عنصر آخر يثير الإعجاب ويقوي عنصر العجائبي وهو المزج بين عنصرين، في الواقع لا يمكن أن يتلاحما هما العنصر الحيواني والعنصر الأرضي، أي بين الحي والجماد، ويحدث التبادل في الواقع عندما يتخذ الحي أبعاداً لا متناهية^(٥٠).

ومن أنواع السمك الذي أثار فضول السندباد وإعتبرها فلتة من فلتات الغرابة والعجائية ما رآه في مملكة (المهرجان) وتحديدأ في كابل، يقول السندباد: " ورأيت في ذلك البحر سمكة طولها مئتا ذراع، ورأيت أيضا سمكاً وجهه مثل وجه البوم، ورأيت في تلك السفرة كثيراً من العجائب والغرائب مما لو حكيتكم لكم لظال شرحه"^(٥١).

إن السمكة التي رآها هنا - في كابل - ربما قد لا تساوي بعوضة أمام السمكة التي رآها في الجزيرة، وربما درجة غرابتها تقل لأن السامع كان قد تعرف على ما هو أكبر منها.

فالقاريء / المتلقي المعاصر يشعر أن هذه السمكة قد تكون هي الحوت، أما السمك الذي وجهه يشبه وجه البوم لم تعد غريبة وعجبية بسبب كثرة الإكتشافات العلمية في أعماق البحور والمحيطات، والتضخيم في حجم الأشياء هو الذي يجعلها عجبية مثل غرابة وعجائية بيضة طائر الرخ التي رآها السندباد في شكل " قبة كبيرة بيضاء شاهقة في العلو، كبيرة الدائر..."^(٥٢).

في الواقع لا يمكن أن يصادف الإنسان بيضة بهذا الحجم، حتى بيضة النعامة فإن حجمها لا يتجاوز رأس الطفل وهذا الحجم هو الذي ينقلها من المألوف الى اللامألوف والعجائبي. ولكن ما هو حجم الطائر الذي يلد هذه البيضة؟ إنه طائر عظيم يقال له الرخ يغذي أولاده بالأفبال^(٥٣)، والعجائبي هنا ناتج عن التقابل بين حيوان ضخم معروف حتى وقتنا الحالي ويزن بضعة أطنان يصبح لقمة صغيرة في منقار فرخ طائر الرخ، فإذا كانت هذه هي الحال، فما

الهوية المعرفية والفعل العجائبي في الحكاية - الف ليلة وليلة أنموذجاً -

د. إدريس كريم محمد

بالك بحجم الطائر الذي يطير به بين مخالبه ويقدمه لقمة صغيرة لفراخه، في أثناء تحليق طائر الرخ فوق بيضته تغيب الشمس ويظلم الجو وهو ما يدل على حجمه وعظمته.

تزداد دهشة وإعجاب السندباد تعاضماً عندما يخلص نفسه من قدم هذا الطائر عندما صعد به إلى الجبل، ويطير مرة أخرى باتجاه البحر وبين مخالبه " حية عظيمة الخلقة، كبيرة الجسم"^(٥٤) وهي من نوع الحيات التي سيصادفها لاحقاً، بعد مدة قصيرة من تجواله.

إن الحية التي إلتقطها السندباد وطار بها لم تكن النموذج الوحيد، ولكنها قد تكون مجرد دودة في منقار حمامة، مقارنة بما رآه البطل في الوادي الذي أرضه من حجر الألماس " وكل ذلك الوادي حيات وأفاع، كل واحدة مثل النخلة، ومن عظم خلقتها لوجاء فيل لا يتلعه، وتلك الحيات تظهر في الليل وتختفي في النهار خوفاً من طير الرخ والنسر أن يختطفها"^(٥٥).

إن الخطاب العجائبي يتأتى نتيجة وجود عنصر التناقض الصارخ بين أرضية الوادي التي كلها أحجار كريمة ومعادن ثمينة، مما يسيل لعاب التاجر الباحث عن ثروة تفوق كل توقع، وفوق هذه الأرضية تزحف أفاع في حجم النخل، ولكي يضاعف السارد من عاطفة الدهشة والإحساس بالإعجاب أنه إتخذ من الفيل الذي هو حيوان ضخمة ويصير هذا الحيوان الضخم مجرد لقمة في منقار الرخ أو لقمة يمكن أن تتلعه الحية في حجم النخلة دفعة واحدة^(٥٦).

وهدف السارد من تصوير هذه الحيوانات العجيبة هو إحداث الإحساس بالغرابة والعجائية لأن بعض حيوانات الف ليلة وليلة حيوانات خرافية كالحصان الطائر في حكاية (الحمال والبنات الثلاث) و حكاية (فيروز شاه والرخ في السندباد البحري)، وهذه المخلوقات الغريبة والعجيبة لم يكن لها وجود كما أثبت ذلك الدراسات، ولكنها وسائل سردية لتقوية عنصر الإعجاب وتوسيع مساحة الدهشة^(٥٧).

في حكاية (حاسب كريم الدين) يتحول السرد العجائبي إلى إتفاق تعاقدي بين السارد والمتلقي، فهذه الحكاية من أطول حكايات ألف ليلة وليلة، إذ تستغرق الليالي من التاسعة والسبعين بعد الأربعمائة^(٥٨) إلى الليلة الثامنة والعشرين بعد الخمسمائة^(٥٩)، وعندما يلتقي حاسب كريم الدين بملكة الحيات تتفق معه على أن يكون هو المتلقي لحكاياتها قائلة له: "

أريد منك يا حاسب كريم أن تقعد عندي مدة من الزمان حتى أحكي لك حكايتي، وأخبرك بما جرى لي من العجائب.

فقال لها: سمعاً وطاعةً فيما تأمريني به^(٦٠). فملكه الحيات تمارس الإغواء السردية على حاسب كريم الدين.

فدخل حكاية داخل حكاية (الحكاية الإطارية والحكاية المتضمنة) كأن ملكة الحيات هي وجه من أوجه شهرزاد^(٦١).

وفي حكاية (حمال بغداد والبنات الثلاث)^(٦٢) يكون السرد العجائبي هو المخلص للصلعاليك الثلاثة من الموت فهؤلاء الثلاثة يقولون للصبية التي أرادت قتلهم " كل واحد منا من بلد (...). وان حديثنا عجيب وأمرنا غريب"^(٦٣).

بهذا نرى أن الصور العجائبية إحتلت مساحات بارزة في ألف ليلة وليلة، تمتد هذه الصور على نحو واسع متشابك في المتن، مما يصعب مهمة قياسها، وفحص تكويناتها، فما أن تجاوز خرافة (الحمار والثور)^(٦٤) الغربية والعجبية في حكاية (شهريار وشاه زمان)^(٦٥) الإطارية، حتى نقف على سلسلتين متماسكتين عجائبيتين: -

١. تمتد أولاهما من الليلة السابعة والأربعين بعد المائة^(٦٦) الى الليلة الرابعة والخمسين بعد المائة^(٦٧)؛ في سياق مستقل تتوارد داخل الخرافات توارد النصوص المنفصلة عن بعضها بعض، بحيث تشذ عن مألوف التفريع الذي يميز سرد الليالي، وترد هذه السلسلة مباشرة بعد حكاية (عمر بن النعمان ووليد شركان وضوء المكان)^(٦٨) بعد تمهيد الراوي بقوله لشهرزاد: " اشتهي أن تحكي لي شيئاً من حكاية الطيور، فقالت شهرزاد: حباً وكرامة"^(٦٩). والحكايات هي على التوالي (حكاية تتعلق بالطيور)^(٧٠)، حكاية الثعلب مع الذئب وابن آوى^(٧١)، وحكاية الغراب والسنور^(٧٢)، وحكاية الثعلب والغراب^(٧٣)، خرافات عن الحيوان^(٧٤)، وحكايات علي بن بكار مع شمس النهار^(٧٥).

٢. أما السلسلة الثانية فتمتد من الليلة المائة التاسعة^(٧٦) الى الليلة الرابعة والعشرين بعد المائة التاسعة^(٧٧)، وتروى على السنة عدة شخصيات في حكاية واحدة (الحكاية الإطارية)

الا وهي حكاية (جاليعاد)^(٧٨) وذلك في سياق الجدل الحكائي الهادف الى اثبات فكرة أو تخطئة سلوك، أو تدعيم موقف من المواقف.

وتبني هذه السلسلة في الغالب على قاعدة القياس التشبيهي الممتد، فتستوفي أغراضاً بيانية تتخطى نطاق الجملة الكلاسيكية الضيقة الى المبنى النصي المفتوح الذي يحقق مقاصد التوضيح، والتزيق والتشويق^(٧٩) وهذا يخدم آلة التنويع الاسلوبي في السياق الحكائي المتفرع^(٨٠)، ففي الوقت نفسه تحتفظ فيه النماذج العجائبية باكتمالها النصي، وتمايزها النوعي، من محيط التفرع، مما يسمح بإخضاع صورها لتحليل أسلوبي يراعي حدود التناهي بينها وبين بنية حكاية جاليعاد.

فالعجائبي في السلسلة الثانية هي على التوالي (حكاية السنور والفأر)^(٨١) مع حكاية ضمنية وهي حكاية الناسك^(٨٢)، حكاية السمك^(٨٣)، حكاية الغراب والحية^(٨٤)، حكاية حمار الوحش والثعلب^(٨٥) مع حكاية ضمنية وهي حكاية ابن الملك والسائح^(٨٦)، حكاية الغراب^(٨٧) مع حكاية ضمنية وهي حكاية الحاوي وأهل بيته^(٨٨)، حكاية العنكبوت والريح^(٨٩) مع حكايات الصيد والسمك^(٩٠)، اللصوص والفتى^(٩١)، التاجر واللصوص^(٩٢)، وحكاية الثعلب والذئب^(٩٣) مع حكاية ضمنية وهي الراعي واللص^(٩٤)، حكاية الدراج والسلاحف^(٩٥).

ما هو ظاهر في هذه الحكايات هو أن البنيات العجائبية بنوعها مطردة الحضور في طبقات الليالي المختلفة، فقد ترد في بعضها وتغيب في أخرى، إن جزئياً أو كلياً^(٩٦).

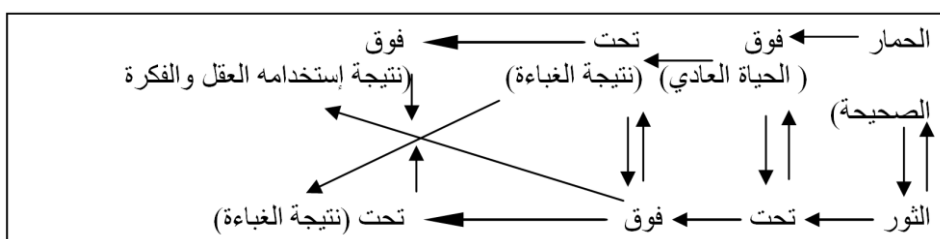
ففي حكاية الحمار والثور وصاحب الزرع^(٩٧) نجد العجائبية مثل إشارة عابرة، فالحكاية تبدأ ببيان تفاوت الحظوظ بين كل من الحيوانين: الثور يعمل في الحقل ويشقى، والحمار لا يقوم الا بالأعمال الهينة، فالحمار (حيوان فوق) والثور (حيوان تحتي)، وينصح الحمار الثور بالتمارض تجنباً للعمل، ولكن صاحبهما - الذي يعرف لغة الحيوان - يأخذ الحمار بدلاً من الثور للعمل في الحقول، وبذلك ينقل الوضع، فيصبح الثور (فوق) والحمار (تحت)، ويندم الحمار على نصيحته ويحاول الخروج من الورطة بإقناع الثور أن سيده سيذبحه إذا إستمر على تظاهره بالمرض، ويصدق الثور الحمار فيظهر علامات الصحة في الصباح التالي مما ترتب عليه

عودته للعمل في الحقول، وبذلك يعود الوضع بين الحيوانين الى سابق عهده، فللعجائبي هنا ثلاث حركات بخطوتين:-

١. فوق تحت فوق

٢. تحت فوق تحت^(٩٨)

ونستطيع ان نجد الاثنيين في الترسيمة الآتية:-



هذه الحكاية اساسها عبارة عن إرتفاع الحركة وإنخفاضها^(٩٩). والحكايات التي تجري على منوال حكاية الحمار والثور وصاحب الزرع أساسها أن الشخصيات الرئيسة شخصيات متنافسة، وما فيه الخير لأحدهما فيه الشر للآخر، وخسارة الواحد ربح للآخر، وفي مثل هذا الشكل لا يمكن للشخصيات أن تطور، فمثل هذا النوع من العجائبي لا يسمح الا بتبادل الأوضاع.

ولما كان الهدف من حكي الحكايات في ألف ليلة وليلة هو تأجيل - بل التغلب على - الوقت أو الزمن، فإن الحكي أو الرواية يصبح وسيلة للتحرر من الزمن، والعجائية القصيرة القائمة بذاتها ليست صالحة لمصارعة الزمن، ولهذا ففي ألف ليلة وليلة نجد قصر العجائية يُعوّضه تكرارها^(١٠٠).

فنتيجة المحاولة في التحرر من الزمن نرى نوعين من الزمانية في ألف ليلة وليلة، الأول زمانية الوجود في العالم مع الآخرين، والآخر هي الزمانية العميقة التي يكمن مضمونها في محاولة حل لغز الموت والأبدية، وبالمقابل أيضاً هناك نوعان من المرجعية، مرجعية اولى يشير بها النص السردي الى واقعه المباشر، ومرجعية ثانوية هي بنية الزمانية التي يتولى فيها الإجابة على معضلة معيشة ينقلها المخيال الإجتماعي، ومن ثمّ فالتأريخية هي إستدعاء الزمان للتفكير

بالوجود، ولكن لا وجود الفردي، بل الوجود في العالم ومع الآخرين، بكل غناه الدلالي والتأويلي^(١٠١).

فالتأريخية هي أزمنة تحددها - في رأينا - الظروف التاريخية المكانية، والنص السردي يعيد إنتاجها عبر التفاعل المتحرر من القيود التاريخية، بين عناصره المختلفة (الشخصيات، الأحداث، الأمكنة) فيقيم زمناً افتراضياً هو ما أسميناه بالزمن الداخلي^(١٠٢).

إن صح هذا المفهوم عن الهوية المعرفية في الخطاب العجائبي لحكايات ألف ليلة وليلة، فإنه يحتاج الى الإثبات وذلك عند تناول الحكايات الاجتماعية والدينية والخرافية الكبرى فيها، ففي الحكايات العجيبة هناك هوية فردية تتعلق مهمة السرد فيها بتبيان المصير الفردي، والفرد باعتناقه التراث وتفعيله وإعادة تأويله، يكون قد اتخذ من التراث نفسه غاية له، إذ يفهم من التراث بأنه مستغرق أجيالاً، ويمتد الى ما وراء حياة المشاركين في ذلك التراث وميلادهم وموتهم، ويعد هذا الإمتداد سلسلة من الإتصالات والإنقطاعات والهزائم والإنصارات والأزمات والإنشاقات، والتقدم والتراجع، وبالتالي فإن قلب التراث نفسه ما يدعونا للنأي عنه قليلاً وترك مسافة تأويلية الشك لأجل إكمال الخطاب العجائبي^(١٠٣).

عند تأويل الخطاب العجائبي لأجل إبراز القيمة المعرفية لهوية ألف ليلة وليلة الشرقية بصورة خاصة والإنسانية بصورة عامة قد تجري عملية تحويل جذرية ونوعية يمكن إعتبارها إستكمالاً للتحويلات النصية الحكائية فيها والخاصة بتغيير مواقع الأطراف في المخطط العواملي، فالذات التي تبلغ المعرفة والحكمة عن طريق التأويل ليست مثل تلك التي لا تبلغهما. ولكنها أيضاً ليست هي نفسها قبل هذا البلوغ، فحيازتها على الحكمة الكامنة في النص تحولها الى وضع جديد وهو وضع المقدره على إصلاح المجتمع والعمل الخير الإنسانية والاسهام في تحضرها وتقدمها، كأن الإدراك العقلي القائم على جدلية الإقناع والتأويل هو إدراك (بلوغ - نضج) للذات ويقوم على جدلية تحول في وضعها وتحويلها للوضع الاجتماعي والإنساني الذي تنتمي اليه؛ وفي هذا التحويل هناك انتقال من خطاب عجائبي ليس فقط من موقع التسلط المغلق الذي يسند نقضه عبر ما يفرضه على الآخر (الذات المخطط) الى موقع الذات الفاعلة التي تتولى بنفسها سد هذا النقص وتفتح بذلك على الكل الإنساني العام

فتستحق بذلك وجودها، موقعها ودورها، وإنما أيضاً تحويل من النسبي والمحدود الى المطلق واللامحدود، وذلك ليس في ما خصَّ إختلاف المواقع والأدوار وإنما فيما يتعلق بالموقع الإنساني لشهرزاد في نهاية الأمر، ذلك أن التأويل لمعطيات النص (الإقناعي) وإن كان متعددأ، ضرورة، فإنه من المستحيل أن يكون لا نهائياً. لكن بلوغ الحكمة النسائية لشهرزاد باعتبارها حكمة عملية (إنسانية) تفتح المعرفة على آفاق مطلقة لاتحدّ، نظراً للتفاعل (الجدل) الذي لا يتوقف عبرها بين الذات والآخر الذي لا يكف عن أن يكون موضوعاً ومرسلاً إليه في الوقت نفسه^(١٠٤).

فحكايات الف ليلة وليلة تطوح بنا في فضاءات عجيبة وبعيدة عن منطق الحس، والقوة والإقتدار، فالصور الحكائية العجيبة تمثيل بالوصف والسرمد معاً، قصاراه تشخيص قدرة الأبطال الهائلة على الفعل، غير أن للصور الحكائية العجيبة قطباً نصياً تنهض على تنويعاتها الفرعية، وما القطب في هذه الحال إلا صورة البطل (أو البطلة)؛ وهي صورة تستبد بها الهلامية والجنوح الى المطلق، فلاتضبطها علامات نسب واضحة^(١٠٥) لأجل كل ذلك يمكن إعتبار صور الليالي العجيبة بمثابة الآلة البلاغية وخطاب سردي فذ، يبلغ فيها التخييل أعلى درجات التجريد، وينحدر فيها الواقع المتعين الى أدنى مستويات التمثيل، مما يجعل بدهياً مجيئ تشكيلات الصور في السياقات النصية الحكائية المختلفة، مفعمة بالخيال، متعالية، نازعة أشد ما يكون النزوع الى إنطلاقات الحلم.

من هنا تأتي أهمية دراسة الصورة العجائية (Fantastic imageology) التي تُعنى بمعرفة الصورة الذهنية التي يشكلها الإنسان عن ذاته وعن الآخرين، لذلك فإن أية صورة للآخر هي انعكاس ل(الأنا) سواء أكانت تجسد اختلافاً (الآخر مقابل للأنا) أم لقاء (الآخر يشبه الأنا) وبذلك تعد هذه الصورة فعلاً ثقافياً، يقدم تفاعل الأنا مع الآخر، فنعايش تفاصيل الحياة الاجتماعية والفكرية والروحية بكل صدقها وعفويتها، ولاسيما أننا نتلمسها عبر الأدب، الذي يطلعنا على مفاهيم الآخر، وموروثاته الشعورية واللا شعورية، كما نعايش من جهة أخرى أوهام الدارس عن نفسه وعن الآخر، إذ كثيراً ما تكون دراسة صورة الآخر العجائي تعبيراً عن الذات ونفياً للآخر. إذ كثيراً ما تؤدي الكتابة عن الآخر إلى تعرف الفرد ذاته، فتبدو الصورة التي

الهوية المعرفية والفعل العجائبي في الحكاية - ألف ليلة وليلة أنموذجاً -

د. إدريس كريم محمد

يقدمها عن الآخر تعبيراً عما يعانيه من إحباط وإرهاب وهوس، على المستوى الفردي والجمعي، فهي مجال للتنفيس عن عقد ومكبوتات يعاني منها الفرد والأمة، إذ لا يمكن أن يكون الخيال الذي يشكل أبرز ملامح الصورة مجرد أوهام لا علاقة لها بالواقع، إذ إنه يخضع لمؤثرات تاريخية وبيئية، فضلاً عن تجارب وأحلام شخصية.

لذلك يمكننا القول: إن دراسة الصورة العجائبية لا تهتم بواقعيتها، وإنما بكونها مطابقة لنموذج ثقافي موجود قبلها في الثقافة الدارسة، وليس في الثقافة المدروسة، مما يتيح لنا فرصة تعرف أسسها وعناصرها ووظيفتها الاجتماعية^(١٠٦).

إن الآخر العجائبي في "ألف ليلة وليلة" هو الذي يختلف عن (الأنا) العربية المسلمة الحرة (الفارسي، الهندي، الإفرنجي، العبد) كما يختلف عن الأنا الأرضية (الجني). وقد عايشنا في "ألف ليلة" هوية الأنا في لحظة مأزومة على الصعيد السياسي والاقتصادي، لكنها كانت مزدهرة ثقافياً^(١٠٧)!

تحقق الحكايات العجيبة في ألف ليلة وليلة - بهذا المعنى - صورتها الحلمية من خلال موضوعها المنتقى أولاً؛ سواء كان هذا الموضوع عاطفاً خالصاً، كما في حكايات (زواج بدر باسم بن الملك شهرمان و بنت ملك السمندل^(١٠٨))، و سيف الملوك وبديعة الجمال^(١٠٩)، وحسن الصائغ البصري^(١١٠)، أو كان موضوعاً وجودياً كما في حكاية (عبدالله البري وعبدالله البحري^(١١١))، أو كان يتعلق بمضامين الميثولوجية الشعبية كما في حكاية (القماقم السلمانية^(١١٢)) وهي المشهورة بحكاية مدينة النحاس.

الطبيعة الوجدانية أو العقديّة أو الأخلاقية للموضوع تشكل في حد ذاتها ظابطاً من ضوابط تشكيل الصور العجائبية ذات السمات الحلمية.

وإذا ما إستحضرنا تلك الطبيعة مشفوعة بالمقومات الأسلوبية التي تشخصها، في الأنماط المتعددة للحكايات العجيبة، وعلى هذا النحو نرى العجائبي في حكايات الليالي، بيد أننا قد نقف أيضاً على صوور حكاية تتركز على مكونات الشخصية العجيبة، كالجن والغيلان والشياطين والحوريات؛ مثلما نجدها في حكاية (حسن الضائع البصري^(١١٣))، عجيب وغريب وسهيم الليل^(١١٤)، الملك قمر الزمان ابن الملك شهرمان^(١١٥)، وقد نصادف صوراً تولف بين

هذه المكونات العجائبية مجتمعة كما هو الحال في حكايتي (السندباد البحري^(١١٦)، وسيف الملوك بديعة الجمال^(١١٧)).

هوامش البحث

(١) ينظر: القيمة المعرفية في الخطاب النقدي - مقارنة ابستمولوجية في النقد الحديث -:

١١

(٢) مدخل إلى علم الاجتماع العام، الفعل الاجتماعي: ٥٣

(٣) م. ن: ٥٢

(٤) ينظر: الهوية في الحكاية الشعبية - دراسة سوسيولوجية - مجلة العلوم الاجتماعية، أ.

شوشان زهرة، جامعة بوزريعة، الجزائر: ٦٩٨

(٥) ينظر: الحكاية الخرافية - نشأتها، مناهج دراستها، فنيها: ٨

(٦) ينظر: الهوية في الحكاية الشعبية: دراسة سوسيولوجية: ٦٩٩

(٧) ينظر: خزانة الحكايات: ٤٠

(٨) ينظر: الوجود والزمان والسرد: ٢٦٠

(٩) ينظر: م. ن: ٢٦٠

(١٠) ينظر: الحكاية التراثية - تنوع الافكار ووحدة التأثير - : ١١١ - ١١٢

(١١) ينظر: خزانة الحكايات: ٤١ - ٤٢

(١٢) ينظر: معجم المصطلحات الحديثة: ٢٨٥

(١٣) ينظر: م. ن: ٢٥٦ - ٢٥٧

(١٤) ينظر: السرد العربي القديم - الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل: ٨٧

(١٥) هود: ٧

الهوية المعرفية والفعل العجائبي في الحكاية - الف ليلة وليلة أنموذجاً -

د. إدريس كريم محمد

(١٦) ق: ٢

(١٧) لسان العرب: مادة (عجب)

(١٨) المعجم الوسيط: مادة (عجب)

(١٩) ص: ٥

(٢٠) تفسير الجلالين: ٤٥٣ / ٧

(٢١) مجمل اللغة: ٤٦١ - ٤٦٢

(٢٢) كتاب العين: ٢٣٥ / ١

(٢٣) المحكم و المحيط الأعظم في اللغة: ٢٠ / ١

(٢٤) عرّف الجرجاني العجيب بأنه " تغير النفس بما خفي سببه. ينظر: التعريفات: : ١٢٠

(٢٥) ينظر: الف ليلة وليلة وسحر السردية العربية: ١١ - ١٢ من الانترنت من موقع

www.awu-dam.org

(٢٦) المهيمنة وفقاً لإصطلاحات الشكلايين الروس: يعد مفهوم المهيمنة من أكثر مفاهيم

النظرية الشكلانية جوهرية وصياغة وإنتاجاً، وهي تعني أن عنصراً لسانياً نوعياً يهيمن على

الأثر في مجموعته: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلايين الروس): ٨١

(٢٧) ألف ليلة وليلة: ٩١ / ٣

(٢٨) م. ن: ٣٣ / ١

(٢٩) م. ن: ٩١ / ١

(٣٠) ألف ليلة وليلة: ٢٢١ / ٣

(٣١) النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد: ٧٨

(٣٢) العجائبية في ادب الرحلات - رحلة ابن فضلان نموذجاً -: ١

(٣٣) ينظر: السرد العربي القديم - الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل: ٨٨ - ٨٩

- (٣٤) ينظر: معجم مصطاحات نقد الرواية: ٨٧
- (٣٥) ينظر: الأدب والغربة: ٣٦
- (٣٦) نقلاً عن: العجائبية في أدب الرحلات - رحلة ابن فضلان نموذجاً -: ٩٥
- (٣٧) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٧ / ١
- (٣٨) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٨ / ١
- (٣٩) ينظر: الحكاية في التراث العربي: ٨٥ - ٨٦
- (٤٠) ينظر: الف ليلة وليلة: ١٠ / ١
- (٤١) ينظر: السرد العربي القديم - الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل: ٩٠
- (٤٢) ينظر: العجائبية في أدب الرحلات - رحلة ابن فضلان نموذجاً -: ٦
- (٤٣) ينظر: الف ليلة وليلة - دراسة سيميائية لحكاية حمال بغداد -: في أكثر من مكان.
- (٤٤) ينظر: تأريخ ألف ليلة وليلة: ١١١
- (٤٥) عجائبية النشر الحكائي: ٣١
- (٤٦) الحكاية الخرافية: ٣٢ - ٣٣
- (٤٧) ينظر: الأدب والغربة: ٩٩ - ١٠٠
- (٤٨) ينظر: نظام الرحلة ودلالاتها: ٤٩
- (٤٩) الف ليلة وليلة: ٤٤ / ٣
- (٥٠) ينظر: نظام الرحلة ودلالاتها: ٤٩ - ٥٠
- (٥١) الف ليلة وليلة: ٤٨ / ٣
- (٥٢) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٤٨ / ٣
- (٥٣) الف ليلة وليلة: ٤٨ / ٣

الهوية المعرفية والفعل العجائبي في الحكاية - الف ليلة وليلة أنموذجاً -

د. إدريس كريم محمد

- (٥٤) ينظر: نظام الرحلة ودلالاتها - السندباد البحري عينة -: ٥٠ - ٥١
- (٥٥) ينظر: م.ن: ٥٢
- (٥٦) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٢ / ٧٢٢
- (٥٧) ينظر: نظام الرحلة ودلالاتها: ٥٠ - ٥١
- (٥٨) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٣ / ٣٨
- (٥٩) السرد العربي القديم - الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل: ٩٠ - ٩١
- (٦٠) ألف ليلة وليلة: ١ / ٤٠
- (٦١) ينظر: السرد العربي القديم - الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل -: ٩٠ - ٩١
- (٦٢) ينظر: الف ليلة وليلة: ١ / ٣٣
- (٦٣) ينظر: الف ليلة وليلة: ١ / ٤٠
- (٦٤) ينظر: الف ليلة وليلة: ١ / ٨
- (٦٥) ينظر: الف ليلة وليلة: ١ / ٥
- (٦٦) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٢ / ٣٧٤
- (٦٧) ينظر: ألف ليلة وليلة: ١ / ١٧٩
- (٦٨) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٢ / ٣٥١
- (٦٩) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٢ / ٣٥٣
- (٧٠) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٢ / ٣٦٠
- (٧١) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٢ / ٣٦٨
- (٧٢) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٢ / ٣٦٨
- (٧٣) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٢ / ٣٧١

- (٧٤) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٢ / ٣٧٤
- (٧٥) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٤ / ٥١٩
- (٧٦) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٤ / ٥٦١
- (٧٦) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٤ / ٥١٧
- (٧٧) ينظر: ألف ليلة وليلة: ١ / ٤٠
- (٧٨) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٤ / ٥١٧
- (٧٩) ينظر: قصص الحيوان في موروثنا الشعبي وتراثنا الفلسفي: فريال جبوري غزول، فصول، ج١٣، ع ٣، خريف ١٩٩٤: ١٤٤
- (٨٠) ينظر: حكايات الحيوان في التراث العربي: محمد رجب النجار، عالم الفكر، ع١/٢، مجلد ٢٤، يوليو ١٩٩٥: ١٩٠
- (٨١) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٤ / ٥١٨
- (٨٢) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٢ / ٥٢١
- (٨٣) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٤ / ٥٢٣
- (٨٤) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٤ / ٥٢٤
- (٨٥) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٤ / ٥٢٥
- (٨٦) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٥ / ٥٢٦
- (٨٧) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٤ / ٥٢٨
- (٨٨) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٤ / ٥٣٠
- (٨٩) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٤ / ٥٣١
- (٩٠) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٤ / ٥٤٩

الهوية المعرفية والفعل العجائبي في الحكاية - الف ليلة وليلة أنموذجاً -

د. إدريس كريم محمد

- (٩١) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٤ / ٥٥٠
- (٩٢) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٤ / ٥٥٢
- (٩٣) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٤ / ٥٥٤
- (٩٤) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٤ / ٥٥٥
- (٩٥) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٤ / ٥٥٩
- (٩٦) ينظر: بيان شهرزاد - التشكلات النوعية لصور الليالي -: ١٦٠ - ١٦١
- (٩٧) ينظر: ألف ليلة وليلة: ١ / ٨
- (٩٨) ينظر: ألف ليلة وليلة (سهير قلماوي): ١٠٦، والحكاية في التراث العربي: ١٠٦
- (٩٩) ينظر: ألف ليلة وليلة (سهير قلماوي): ٦٨
- (١٠٠) ينظر: الحكاية في التراث العربي: ١٠٧ - ١٠٨
- (١٠١) ينظر: الوجود والزمان والسرد فلسفة بول ريكور: ٣٠
- (١٠٢) السرد العربي القديم - الأنواع والوظائف والبنىات -: ١١٨
- (١٠٣) ينظر: الوجود والزمان والسرد فلسفة بول ريكور: ٣٣ - ٣٥
- (١٠٤) ينظر: في دلالية القص وشعرية السرد: ٣٢٦ - ٣٢٧
- (١٠٥) ينظر: بيان شهرزاد - التشكلات النوعية لصور الليالي -: ٦٦ - ٦٧
- (١٠٦) ينظر: الوجيز في الأدب المقارن: ١٤٧، وينظر: صورة الآخر في الف ليلة وليلة: ماجدة حمود، مجلة جامعة دمشق-المجلد ٢٧، ١ع، ٢، ٢٠١١: ١٠٧
- (١٠٧) وينظر: صورة الآخر في الف ليلة وليلة: ١٠٧ - ١٠٨
- (١٠٨) ينظر: الف ليلة وليلة: ٣ / ٣١١
- (١٠٩) ينظر: الف ليلة وليلة: ٣ / ٣٣٥

- (١١٠) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٣ / ٣٦٩
- (١١١) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٤ / ٥٨٨
- (١١٢) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٣ / ٨٢
- (١١٣) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٣ / ٣٦٩
- (١١٤) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٣ / ١٥٨
- (١١٥) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٢ / ٣٩٨
- (١١٦) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٣ / ٣٩ - ٨٢
- (١١٧) ينظر: ألف ليلة وليلة: ٣ / ٣٣٥

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

١. الأدب والغربة - دراسات نبوية في الأدب العربي - عبدالفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب، ط٣، ٢٠٠٦.
٢. ألف ليلة وليلة: دار الكتب العربية، بيروت، لبنان. د.ت.
٣. ألف ليلة وليلة: سهير القلماوي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٦.
٤. الف ليلة وليلة - دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد - د.عبدالملك مرتاض، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط١، ١٩٨٩. ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية" دراسات": داود سلمان الشويلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠٠٠.
٥. بيان شهرزاد - التشكلات النوعية لصور الليالي - شرف الدين ماجدولين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ٢٠٠١.

الهوية المعرفية والفعل العجائبي في الحكاية - الف ليلة وليلة أنموذجاً -

د. إدريس كريم محمد

٦. تفسير الجلالين: جلال الدين السيوطي: ، دار ابن كثير، القاهرة، ط٧، ١٩٩٣.
٧. الحكاية التراثية - تنوع الافكار ووحدة التأثير - : د. قيس كاظم الجنابي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط١، ٢٠٠٦.
٨. الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها): فردريش فون ديرلاين، تر: د. نبيلة ابراهيم، مراجعة: عزالدين اسماعيل، دارالقلم، بيروت، مكتبة النهضة، بغداد، د.ت.
٩. الحكاية في التراث العربي: يوشف الشاروني: المجلس الاعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ط١، القاهرة، ٢٠٠٨.
١٠. خزانة الحكايات - الابداع السردي والمسامرة النقدية - : سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٤.
١١. السرد العربي القديم - الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل - : د. ضياء الكعبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، لبنان، ط١، ٢٠٠٥.
١٢. السرد العربي القديم - الأنواع والوظائف والبنيات - : ابراهيم صحراوي، دار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨.
١٣. عجائبية النشر الحكائي ، أدب المعراج والمناقب: د. لؤي علي خليل، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ٢٠٠٧.
١٤. في دلالية القصص و شعرية السرد: د. سامي سويدان، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩١
١٥. القيمة المعرفية في الخطاب النقدي - مقارنة أبستمولوجية في نقد النقد الحديث - : د. محمود عايد عطية، عالم الكتب الحديث، اربد ، الاردن، ٢٠١١.
١٦. كتاب العين: لأبي عبدالرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٠٠ - ١٧٥هـ) ، طبعة جديد فنية و مرتبة وفقاً للترتيب الألفبائي ، دار احياء التراث العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠١

١٧. لسان العرب: ابن منظور: دار صادر، بيروت، د.ت.
١٨. مدخل إلى علم الاجتماع العام، الفعل الاجتماعي، غي روشية، تر: مصطفى دندشلي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣
١٩. مجمل اللغة: أبو الحسن أحمد بن زكريا ابن فارس: راجعه: محمد طعمة، دار احياء التراث العربي، بيروت - لبنان
٢٠. المحكم و المحيط الأعظم في اللغة: ابن سيدة، علي بن إسماعيل: تح: مصطفى السقا وحسن نصار، معهد المخطوطات، جامعة الدول العربية.، ط١، ١٩٨٥
٢١. معجم المصطلحات الحديثة في علم النفس والاجتماع ونظرية المعرفة: د.سمير سعيد حجازي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٥.
٢٢. معجم مصطلحات نقد الرواية: د.لطيف زيتوني، مكتبة لبنان للناسرين، دار النهار للنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢.
٢٣. المعجم الوسيط: د.إبراهيم أنيس وآخرون، مجمع اللغة العربية، د.ت.
٢٤. نظام الرحلة ودلالاتها - السندباد البحري عينة - : عليمه قادري، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ط١، ٢٠٠٦.
٢٥. نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلايين الروس): تر: ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناسرين المتحدي، المؤسسة الابحاث العربي، بيروت، ط١، ١٩٨٢.
٢٦. النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد: د.عبدالله أبو هيف، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠٠٠.
٢٧. الوجود والزمان والسرد - فلسفة بول ريكور - : ترجمة و تقديم: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٩٩.
٢٨. الوجيز في الأدب المقارن: تأليف عدد من المقارنين الفرنسيين باشراف بيير برونيل: تر: د.غسان السيد، ط١، ١٩٩٩.

الهوية المعرفية والفعل العجائبي في الحكاية - الف ليلة وليلة أنموذجاً -

د. إدريس كريم محمد

الرسائل والاطاريح:

١. العجائبية في ادب الرحلات - رحلة ابن فضلان نموذجاً -: علاوي الخامسة، جامعة منتوري، قسنطينة، رسالة الماجستير، ٢٠٠٥.

المقالات

١. حكايات الحيوان في التراث العربي: محمد رجب النجار، عالم الفكر، ع١/٢، مجلد ٢٤، يوليو ١٩٩٥.
٢. صورة الآخر في الف ليلة وليلة: ماجدة حمود، مجلة جامعة دمشق-المجلد ٢٧، ع١، ٢، ٢٠١١.
٣. قصص الحيوان في موروثنا الشعبي وتراثنا الفلسفي: فريال جبوري غزول، فصول، ج١٣، ع٣، خريف ١٩٩٤.
٤. الهوية في الحكاية الشعبية - دراسة سوسولوجية - مجلة العلوم الاجتماعية، أ. شوشان زهرة، جامعة بوزريعة، الجزائر. عدد خاص الملتقى الدولي حول الهوية والمجالات الاجتماعية في ظل التحولات السوسيوثقافية في المجتمع الجزائري. د.ت.

Summary

We can say that the strange tales in a thousand nights and one night left ample room in front of the reader to use his imagination and his experience and knowledge to express them, because the strange as the gaps mentality turn to the reader in his analyses towards the expression of identity that need to point of view and go back to reading again, and this helped him to reverse expectation and breaking it because it led to spoiling his mind and entrancing worry to it.

The quantum leap & Strange & exotic adventures in it is make us keep silent or standing or thinking about the strange and alien in it. It's Order to correct the error and the conduct of human on this track in the lead in the end not to get anything and stay empty hands.