الخطاب العجائبي في حكايات الليالي

عليمة قادري

كلية الآداب واللغات، قسنطينة

إن الذي جعل حكايات شهرزاد تدوم وتستمر في التداول هو طبيعة خطابها الذي يتميز بالغرائبية والعجائبية، أي أنها ليست سيرا وأخبارا بالمفهوم العلمي الدقيق ولكنها عبارة عن مثالات وخيالات تخاطب الخيال البشري وتستنفره بالصور الغريبة والأشكال العجيبة وهو ما جعل منها نموذجا سرديا خالدا يلتجئ إليه المبدعون لاستلهام مواقفه وصوره والنقاد لتجريب آلياتهم الوصفية والتحليلية.

وقد ارتبطت ألف ليلة وليلة بالذاكرة الشعبية، لأن الخرافة منبتها هو الذهنية الخرافية التي تتميز بها الشعوب القديمة والتي ترى فيها نوعا من التعويض أو التنفيس، وكما تجد فيها مجالا واسعا للتحليق في الخيال وتشكيل العالم وفق نزوات السارد أو تعبيرا عن تطلعات المستمع وانتظاراته.

ولا يتأتى لها (الخرافة) ذلك إلا باستعمال الوسائل التي تستطيع أن تنفذ إلى عمق أعماق المستمع واختراق خياله، ومن بين هذه الوسائل التضخيم والتهويل وهذا لكي يجعل من السارد أو من البطل بطلا حقيقيا بقدرته على تخطي الصعاب وقهر الحواجز وتخطي المجهول لأن "التضخيم في الأشياء يعود إلى سعة المخيلة الجغرافية للقاص وإلى تصوير الممالك البعيد بكل الصور الغرائبية، وإلى جعل بحيرة ماء صغيرة محيطا، وسمكة صغيرة حوتا، وغولا واحدا جيشا من الغيلان، وتعكس المخيلة الجغرافية حاجة اجتماعية ترتبط أساسا بالتجارة وتوسيع

الأسواق ومد خطوط السيطرة"[1]. سواء كان ذلك سيطرة التجار على البحار وحركة السفن أو سيطرة السارد على المستمع.

ويلجأ السارد إلى التضخيم لأنه اكتشف أن السامع تستهويه هذه الكيفية في الحكي وتجعله يتابع القصة باهتمام بالغ "وعندي، يقول حسن حميد، أن السارد في الليالي ضخم كثيرا، وغرب أكثر في افتعال الحوادث، وطبقات الخيال لأنه لمس رضا السامع ورغبته في كسر رتابة الواقعي والمعيش ليحلم قليلا، ويسافر على جناح الخيال مع السندباد أو غيره سفرا مبهجا طاردا لغم الواقعي والمعيش"[2]. وهو ما يعني أن السامع يمكن أن يتاجر ويربح ويسافر ويغامر بواسطة الخيال دون أن يبرح مكانه.

وانطلاقا من هذه الملاحظات يمكن أن نقول إن الخرافة هي فضاء للحلم وتفتح بابا للخيال دون الرجوع إلى ضوابط عقلية أو واقعية "لأن الحكاية الخرافية تحرر الأشياء والشخوص من علاقاتها الطبيعية، وتنشئ علاقة جديدة بين بعضها والبعض الآخر. وهذه العلاقة الجديدة من السهل أن تنتهي وكأنها لم تكن"[3] حالما ينتهي السارد من رواية حكايته.

ولكن لماذا تلجأ الخرافة إلى الغرائبية؟ تقدم نبيلة إبراهيم تفسيرا يشبه التفسير الذي قدمه حسن حميد، وهو شائع تقريبا بين كل من يتعرض لهذه الزاوية من الدراسة في نوع يحدد القص، ألا وهو "ميل الإنسان إلى كل ما هو عجيب وسحري، كما يفسره أن الحكاية الخرافية لا تصور علاقة الإنسان بعالمنا الخارجي فحسب وإنما تصور كذلك صراعه مع عالمه الداخلي"[4]. والهدف من الاستماع إلى العجيب والسحري هو الترويح عن النفس ومخادعة الواقع وتناسي المعيش.

ولكي يتميز الخطاب بالعجائبية، فإن السارد يجد نفسه مضطرا لاستعمال وسائل التغريب وطرائق التخريف وهذا الاستحواذ على خيال المستمع لأن "الرجل الموهوب في الخيال القصصي إذا ما جلس يروي للناس حكاية في الأزمان الغابرة توهم أنه لو ساق في حكايته الحوادث العادية المألوفة لم يستوقف أسماع المنصتين ولم يستثر إعجابهم كما لو ساق في حكايته الحوادث الشاذة العجيبة الشاطحة في خيالها؛ فلابد إذا لكي يظفر الحكاؤون بالتقدير أن يرووا المدهشات التي تثير السامعين بغرابتها، لهذا جاءت حكايات العصر القديم والعصر الوسيط حول الأرباب وأبطال الأساطير، فتروى الأعاجيب عن (...) ملوك الجن والشياطين وما إلى ذلك"[5].

فما هو إذا معيار العجائبية؟ يجيب تودوروف عن هذا السؤال قائلا: "إن الكلام عن "حدود" (قد تكون من ألف نوع) لمجموعة اتصالية ما، نجهل عنها كل شيء، إنما البقاء من الغامض على كل حال. على أن هذه الأطروحة تحمل لنا مؤشرين: أولا توجد كل دراسة لموضوعات العجائبي في علاقته تجاور مع دراسة الموضوعات الأدبية في العموم. ثم بالتالي، يكون "أَفْعَلُ" التفصيل، والمبالغة هما معيار العجائبي"[6]. ونلاحظ أن طودوروف يعتمد على تواتر المبالغة في نص معين ليحكم عليه بالعجائبية والغرائبية.

والمبالغة كأسلوب بلاغي تتيح لنا إمكانية تجاوز الواقع، سواء بتضخيمه إلى درجة تتجاوز الحد المعقول والمنطقي، أو إلى درجة تصغيره مع ضخامته في الواقع المحسوس، وبالتالي التلاعب بالأبعاد الهندسية والشكلية وجعلها أدوات سحرية وعجيبة يلجأ إليها السارد، أو انقلاب الوضعيات والمواقف في حياة البطل أو الأشخاص الذين يدورون في دائرته. ومن هنا يتضح لنا أن "المبالغة سمة شعبية تلائم الحكي عن الفقراء والملوك معا، وهي خصيصة من خصائص الأسلوب،

خاصة ذلك الذي يجسد موضوعا يجمع بين السحر والخرافة والوقائع الشعبية. وفي عموم الفهم العام لمثل هذه القصص فإنها تلقى إقبالا من قبل السامعين، لأن المبالغة تصور الغرائب"[7].

وقد عدت "المبالغة" في نظر النقاد والمبدعين من أهم سمات الخطاب الأدبي، لأنها تتجاوز إشكالية الخطأ/الصواب، أي الحقيقة الموضوعية والتي يمكن معاينتها والتأكد من نتيجتها، ولهذا فهي تساعدنا على تجاوز الواقع. لهذا يعرفها أحد الباحثين المعاصرين في البلاغة العربية، بأنها "تجاوز لواقع أو عادة، ويتم ذلك بداهة بمقارنة الوجود بالواقع والعادة، ولكننا ما دمنا قد رفضنا رفضا قاطعا فصل الاستعارة وتحويلها إلى ما يزعم أنه مكوناتها على ضوء الاستعارة اختصار لتشبيه، وأنها عدول عن حقيقة أصلية، فلا مجال للحكم على الاستعارة بالمبالغة وتجاوز الواقع والعادة ووضعها في قفص الاتهام والدفاع عنها بإخراجها وتبرئتها من تهمة الكذب"[8].

ولكي نفهم اشتغال "المبالغة" ووظيفتها فهما صحيحا فإنه يتوجب علينا الابتعاد عن الأحكام العتمية، وإلا حكمنا على العرب التي هي أمة الشعر بأنها أمة الكذب، كما فعل ذلك الأب بيار دانبيل هوييه (Pierre Daniel Huet) الذي بعد أن تعرض إلى تمرس العرب بالشعر والعلوم التي لم تصل في -نظره- إلى تقاليد الثقافة الإغريقية انتهى إلى القول بأن "العرب أمة موهوبة في الكذب"[9]. وهو حكم متسرع وغير متبصر وينم عن جهل هذا الأب بالمنظومة الثقافية العربية.

ونجد أن ناقدا قديما، هو قدامة بن جعفر، الذي يعتبر أحد العقول المتنورة في الثقافة العربية والذي أخذ بأسباب الثقافة الإغريقية من منطق وفلسفة وجدل وخطابة يذهب إلى عكس ما قاله الأب هوييه، ويرى أن المبالغة هي سمة من سمات الأدب الإنشائي العربي، وتعتبر طابعه

المميز الذي يفرقه عن الأدب اليوناني الذي يرى فيه هوميه مرجعا ونموذجا لكل الثقافات، لأن "من شأن العرب أن تبالغ في الوصف والذم"[10]. ولهذا فإننا لا نعجب حين نجد أن السندباد البحري يبالغ في أوصاف الكائنات والأشياء التي يصادفها أثناء مغامراته لأنه بصدد سرد وليس كتابة تاريخية أو حضارية تفرض عليه تدقيقا علميا.

بعد تحديدنا لطبيعة الخطاب العجائبي وتفسيراته المختلفة ووظائفه المتباينة، بقي علينا أن نستثمر هذه العناصر في تحليل حكايات السندباد البحري، ونسترشد في ممارستنا بالتصنيف الذي وضعه الباحث المغربي عبد الفتاح كيليطو لوصف العالم الغريب الذي يتحرك فيه السندباد، وهو فضاء الأفعال والأحداث، ويرى هذا الناقد أن عالم الغرابة يتشكل وفق تشكيلات أربع هي:

1. ما يتعلق بحجم المخلوقات.
2. تجاوز المتناقضات والمتنافرات.
3. نقض العادات وغرابة الشعائر.
4. غرابة التسمية أو غيابها التام[11].

ونص السندباد البحري يحوز كل هذه المواصفات التي تجعل منه خطابا عجائبيا وغرائبيا وخاصة ما تعلق منها بالوصف (كما يرى ذلك قدامة بن جعفر) سواء كان ذلك في مجال الحيوانات أو الأماكن النائية والقصية.

وأول وصف غرائبي يصدم به السامع ـ ومن بعده سلسلة القراء المتعاقبين ـ هو تلك السمكة العملاقة التي رست عند شاطئ جزيرة فالتحمت بها "فبنى عليها الرمل فصارت مثل الجزيرة، وقد نبتت عليها الأشجار من قديم الزمان، فلما أوقدتم عليها النار أحست بالسخونة

فتحركت"[12]. وهو ما يجعل السامع يتعجب من حجم هذه السمكة (بمساحة) جزيرة، ثم عن المدة التي استغرقها نومها إلى درجة تراكم الرمال عليها ونبتت الأشجار، وتفجرت العيون حتى صارت "كأنها روضة من رياض الجنة" ولكنها عندما أحست بالحرارة استفاقت وغرقت في البحر.

إن عنصر الغرابة يتقوى ويتعاظم من خلال الحجم الخيالي لهذه السمكة، ثم المدة الزمنية التي استغرقها نومها، والتي يمكن عدها بالزمن الطبيعي بالملايين من السنوات، وكان يكفي لشرارة صغيرة أن توقظها وتعيدها إلى البحر، فالسمكة في سياق الوصف الغرائبي تتخذ أبعادا مكانية تفوق كل تصور. وهناك عنصر آخر يثير الإعجاب ويقوي عنصر الغرابة هو المزج بين عنصرين، في الواقع لا يمكن أن يتلاحما هما العنصر الحيواني والعنصر الأرضي، أي بين الحي والجامد ويحدث تبادل في الواقع عندما يتخذ الحي أبعادا لا متناهية.

ومن أنواع السمك الذي أثار فضول السندباد واعتبرها فلتة من فلتات الغرابة ما رآه في مملكة (المهرجان) وتحديدا في كابل يقول السندباد: "ورأيت في ذلك البحر سمكة طولها مائتا ذراع، ورأيت أيضا سمكا وجهه مثل وجه البوم، ورأيت في تلك السفرة كثيرا من العجائب والغرائب مما لو حكيته لكم لطال شرحه"[13]. إن السمكة التي رآها هنا -في كابل- ربما قد لا تساوي بعوضة أمام السمكة-الجزيرة وربما درجة غرابتها تقل لأن السامع كان قد تعرف على ما هو أكبر منها، وبالنسبة للقارئ المعاصر فإن هذه السمكة قد تكون هي الحوت (Baleine) الذي يكثر في المحيط الهندي. أما السمك الذي وجهه يشبه وجه البوم فإن اكتشاف أعماق البحر قد كشف عن الكثير من الغرائب البحرية وبالتالي فإنها بالنسبة للقارئ المعاصر لم تعد غريبة. ولكنها غريبة حقا بالنسبة لمجتمع ألف ليلة وليلة.

والتضخيم في حجم الأشياء هو الذي يجعلها غريبة مثل بيضة طائر الرخ التي رآها السندباد في شكل "قبة بيضاء شاهقة في العلو كبيرة الدائرة"[14]. في الواقع لا يمكن أن يصادف الإنسان بيضة بهذا الحجم، وحتى بيضة النعامة فإن حجمها لا يتجاوز رأس الطفل وهذا الحجم هو الذي ينقلها من الألفة إلى الغرابة. ولكن ما هو حجم الطائر الذي يلد هذه البيضة؟ إنه طائر عظيم يقال له الرخ يغذي أولاده بالأفيال[15]. والغرابة هنا ناتجة من 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 بالك بحجم الطائر الذي يطير به بين مخالبه ويقدمه لقمة صغيرة لفراخه. وأثناء تحليق طائر الرخ فوق بيضته تغيب الشمس ويظلم الجو وهو ما يدل على حجمه وعظمته.

وتزداد دهشة السندباد تعاظما عندما يخلص نفسه من قدم هذا الطائر عندما صعد به إلى الجبل، ويطير مرة أخرى باتجاه البحر وبين مخالبه "حية عظيمة الخلقة، كبيرة الجسم"[16]. وهي من نوع الحيات التي سيصادفها لاحقا وبعد مدة قصيرة من تجواله. وهدف السارد من تصوير هذه الحيوانات الغريبة هو إحداث الإحساس بالغرابة والعجائبية، لأن "حيوانات ألف ليلة وليلة (لم تكن) حقيقة كلها، فبعضها حيوانات خرافية كالحصان الطائر في حكاية "الحمال والبنات الثلاث" وحكاية فيروز شاه والرخ في حكاية "السندباد البحري"[17]. وهذه المخلوقات الغريبة لم يكن لها وجود كما أثبتت ذلك الدراسات ولكنها وسائل سردية لتقوية عنصر الإغراب وتوسيع مساحة الدهشة. إن الحية التي التقطها السندباد وطار بها لم تكن النموذج الوحيد ولكنها قد تكون مجرد دودة في منقار حمامة مقارنة

مع ما رآه البطل في الوادي الذي أرضه من حجر الألماس "وكل ذلك الوادي حيات تسعى وأفاع كل واحدة مثل النخلة، ومن عظم خلقتها لو جاءها فيل لابتلعته، وتلك الحيات تظهر في الليل وتختفي في النهار خوفا من طير الرخ والنسر أن يختطفاها"[18].

إن الغرابة في هذا الخطاب تتأتى من عنصرين أساسيين: الأول هو 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 في عاطفة الدهشة والإحساس بالغرابة أنه اتخذ من الفيل الذي هو حيوان ضخم ويعتقد أن العرب كانوا يعرفونه لاتصالهم بالهند (طريق الحرير والتوابل) وأفريقيا زنجبار وجزر القمر، يصير هذا الحيوان الضخم مجرد لقمة في منقار طائر الرخ أو لقمة يمكن أن تبتلعها الحية التي في حجم النخلة دفعة واحدة (تبتلعه). وهذه الحية العظيمة لا تبتلع الفيل فقط ولكنها تبتلع الإنسان ويصف السندباد هذا الجو المرعب بقوله: "وإذا بثعبان عظيم الخلقة، كبير الجثة، واسع الجوف، قد أحاط بنا وقصد واحدا منا فابتلعه إلى أكتافه، ثم ابتلع باقيه، فسمعنا أضلاعه تتكسر في بطنه"[19].

ويتكرر نفس المشهد المرعب في الرحلة الأخيرة عندما كان السندباد البحري يتجول في الجبل عندما ألقي عليه من على ظهر الرجل الطائر "وإذا بحية قد خرجت من تحت ذلك الجبل وفي فمها رجل ابتلعته إلى ما تحت سرته"[20]. فينجح السندباد في تخليص هذا الرجل عندما يضرب الأفعى على رأسها بقضيب سحري من الذهب أهداه إياه غلام غريب.

ولكي يخرج السندباد البحري من وادي الأفاعي فإنه يتعلق بذبيحة يطير بها نسر عملاق ويحط به على قمة الجبل. وهذا النسر وإن لم يصوره السندباد بنفس العظمة التي صور بها طائر الرخ، إلا أن له من القوة ما يجعله يطير بالذبيحة التي التصق بها السندباد ويقلع بها في الجو[21] دون أن يحس بأنه قد حمل شيئا ثقيلا، أو عبئا يعيق طيرانه، والغرابة هنا تكمن في الحجم اللامتوقع للنسر.

والكركدن، أو وحيد القرن، في الواقع هو أقل من حجم الفيل الواقعي، ولكنه في سياق السرد العجائبي يتحول إلى دابة خرافية، فقرنه الذي يوجد في وسط رأسه ولا يتجاوز الشبرين، يتضخم في حكايات السندباد ويطول ليصل "عشرة أذرع". وإذا كان الفيل هو معيار الضخامة في الواقع المحسوس فإن السارد لتضخيم الغرابة يجعله في حجم البعوضة (مع طائر الرخ، الحية العظيمة)، فإنه يصير أيضا فريسة للكركدن الذي يحمله على "قرنه ويرعى به في الجزيرة والسواحل ولا يشعر به، ويموت الفيل على قرنه ويسيح دهنه من حر الشمس على رأسه، ويدخل في عينيه فيعمى، فيرقد في جانب السواحل، فيجيء له طير الرخ فيحمله في مخالبه ويروح به عند أولاده ويغذيهم به وبما على قرنه"[22].

إن طائر الرخ، في حكايات السندباد البحري، يأتي من حيث الضخامة والحجم الكبير في المرتبة الثانية بعد الجزيرة_السمكة ولهذا نجده يهيمن على كل الحيوانات ذات الأحجام الكبيرة إذ باستطاعته أن يلتقط كركدنا وعلى قرنه فيل وهو ما يثير إعجاب السامع ويستفز غرابته، ولكي يحصل على هذا الأثر فإنه اعتمد على ما يسمى في الفلسفة الحديثة بـــ "المتناهي في الكبر" (L'infiniment grand) والذي يتجاوز حدود كل تصور.

وينوع السارد في توليد الغرابة بقصد إحداث الدهشة والاهتزازات الكبيرة وذلك عن طريق "مزج المتناقضات والمتنافرات" كما يقول عبد الفتاح كيليطو[23]، وذلك أثناء وصفه لـــ "شخص عظيم الخلقة في صفة الإنسان، وهو أسود اللون، طويل القامة كأنه نخلة عظيمة، وله عينان كأنهما شعلتان من نار، وله أنياب الخنازير، وله فم عظيم مثل البئر، وله مشافر الجمل مرخية على صدره، وله أذنان مثل الحرامين مرخيتان على أكتافه، وأظافر يديه مثل مخالب السبع"[24]. فهذا الكائن الغريب يستمد صفة الغرابة من الأوصاف المتتالية التي يراكمها السارد بواسطة واو العطف، حيث ركبه من أجزاء متنافرة مأخوذة من حيوانات مختلفة وقد ركبها على جسم إنساني عظيم، ثم إن الأعضاء المأخوذة عن الحيوانات قد بالغ في وصفها لدرجة إثارة الرعب والتقزز.

وتماديا من السندباد في التغريب والتضخيم والمبالغة، فإن هذا الكائن ليس كائنا مسالما، ولا محاورا لأنه لا يتكلم ولا يسمح لأحد أن يتكلم في حضرته، فقد جعله السارد يأخذ في البداية ريس المركب الذي كان رجلا غليظا وسمينا، حيث "أوقد نارا شديدة وركب عليه ذلك السيخ المشكوك فيه الريس، ولم يزل يقلبه على الجمر حتى استوى لحمه ورفعه عن النار وحطه قدامه، وفسخه كما يفسخ الرجل الغرفة، وصار يقطع لحمه بأظافره ويأكل منه"[25]. إن الغرابة في هذا الموقف تتحد مع الرعب وتتزاوج معه لتنتج العواطف الأكثر عنفا وانفعالا وتجعل السامع يعيش دهشة متواصلة.

ونصادف كائنا آخر نصفه بشري ونصفه حيواني يصادف السندباد في طريقه ويتسلط عليه فيسمه العذاب لمدة طويلة، وهو شيخ البحر، ويقول السندباد الذي أراد إنزاله من فوق رقبته: "فلم يزل عن أكتافي وقد لف رجليه على رقبتي، فنظرت إلى رجليه فرأيتهما مثل جلد الجاموس في السواد والخشونة"[26]. وغرابة هذه الصورة ناتجة

عن مزج كائنين في كائن واحد لأن شيخ البحر، أسفله جاموس وأعلاه إنسان، وهو الصورة المناقضة تماما لعروس البحر.

ويتكرر مشهد آكلي لحم البشر مرة أخرى عندما يقع السندباد ورفاقه رهينة بين يديهم ويأتي جانب الغرابة من طريقة تسمين الرجل "فيزيدون له الأكل والشرب من ذلك الطعام والدهن حتى يسمن ويغلظ، فيذبحونه ويشوونه ويطعمونه لملكهم"[27] الذي هو غول.

ويعلق عبد الغني الملاح على مشهد الرعب الذي يؤكل فيه البشر فيقول: "هناك تشابه أكثر وضوحا بين السندباد وبين أوديس، فعندما مر أوديس بجزيرة (السيكلوب) اصطاده ذلك العملاق ذي العين الواحدة ورفاقه البحارة وسجنهم في كهف وراح يأكلهم اثنين اثنين كما اصطاد العملاق الأسود في جزيرة الرخ السندباد ورفاقه البحارة وراح يأكلهم واحدا واحدا، مما يدل على أنه أقل شراهة من زميله وإن كان عملاق أوديس يأكل البشر أحياء فكان عملاق السندباد يشويهم على النار مما يدل على ذوقه الرفيع في إعداد الطعام"[28].

ويتعجب السندباد غاية العجب من بعض العادات في الجزائر البعيدة التي إذا ماتت المرأة يدفنون معها زوجها بالحياة، وإذا مات الرجل يدفنون معه زوجته بالحياة، حتى لا يتلذذ أحد منهم بالحياة بعد رفيقه"[29]. وعنصر الغرابة في هذا السياق ناتج عن غرابة هذه العادة وتعارضها مع عادات مجتمع القص من ألف ليلة وليلة وهذه العادة " لم تكن تدور بخلد السندباد فيقشعر منها جلده ويشعر بالدوار تجاهها..."[30]. لذلك يطيل ويطنب في وصف هذه العادة، لأنه يشعر أنه لابد من الإطالة في "وصف العالم الغريب لأنه مجهول"[31]. ويصور بالتفاصيل الدقيقة كيف كان هو أيضا ضحية لهذه العادة السيئة.

ويصادف السندباد البحري عادة أخرى غريبة تثيره وهي عادة مدينة القرود "وإن دخل الليل يأتي الناس الذين ساكنون في تلك المدينة فيخرجون من هذه الأبواب التي على البحر، ثم يترلون في زوارق ومراكب ويبيتون في البحر خوفا من القرود أن تترل عليهم في الليل من الجبال". وفي الصباح يعودون إلى بيوتهم ومدينتهم الجميلة وإذا كانت العادة، المتعارف عيها أن يقضي الناس الليل في منازلهم ويخرجون في النهار إلى البحر، فإن عادة هؤلاء السكان قد عكست النواميس الزمنية خوفا من مهاجمة القردة.

وتتجلى غرابة العادة، والخروج على نواميس الطبيعة في المدينة التي لم يذكر السارد اسمها، يلاحظ على رجالها أن "حالتهم تنقلب كل شهر فتصير لهم أجنحة يطيرون بها إلى عنان السماء، ولا يبقى متخلفا عن تلك المدينة غير الأطفال والنساء"[32]. فغرابة هذه الصورة تأتي من التحولات التي تطرأ على الرجال، فيصيرون طيورا آخر الشهر ثم يعودون إلى طبيعتهم الأولى. وهناك تعليل آخر للغرابة في هذا السياق فإنه يستمد من مبدأ الحكاية ذاته، "وإذا كان مبدأ الحكاية، في كتاب "ألف ليلة وليلة"، أن تكون حكاية "غريبة" "عجيبة"، فإن الشخصيات/الحكايات، المغامرات الحكايات ينبغي أن تكون غريبة"[33].

وإذا كان السارد يعتمد على مبدأ المتناهي في الكبر فإنه يعتمد على نقيضه، أي المتناهي في الصغر وذلك ليولد الغرابة، وهو ما حدث له عندما كان سجينا في المغامرة التي دفن فيها حيا مع زوجته، فبدأ السندباد محاولاته للخروج من هذا السجن يقول : "كنت نائما يوما من الأيام، فاستيقظت من منامي وسمعت شيئا يكركب في جانب المغارة. فقلت: ما يكون هذا؟ ثم إني قمت ومشيت نحوه ومعي قصبة رجل ميت، فلما أحس بي فر وهرب مني فإذا هو وحش، فتتبعته إلى صدر المغارة فبان لي نور من مكان صغير مثل النجمة تارة يبين لي

وتارة يختفي عني، فلما نظرته قصدت نحوه، وبقيت كلما أقترب منه يظهر لي نور منه ويتسع"[34]. إن عنصر المتناهي في الصغر (L'infiniment petit) يظهر باب المغارة في شكل نجمة تضيء وتختفي وهذه النجمة هي التي تكون مخرجا له من ظلمات المغارة التي عاش فيها مدة طويلة. إن النجمة هي التي تتحول إلى ضوء باهر وتقود السندباد إلى النجاة.

ونفس الحدث يتكرر مرة أخرى، حيث يستطيع البطل اختراق ثقب صغير في الجبل للعبور إلى بر الأمان، فيخاف في البداية، لكن خوفه يتبدد بعد ذلك. ويعبر عن هذا الخوف والقلق بقوله: "انتهى بي الفلك إلى جبل عال والنهر داخل تحته. فلما رأيت ذلك خفت على نفسي من الضيق الذي كنت فيه أول مرة في النهر السابق"[35]. ونفس الأثر الغرابي يعاود التكرار، ولكن في هذه المرة أعتقد أن تأثيره أقل من المرة السابقة وربما يعود ذلك لتغير السياق وإلى البناء الحكائي ذاته. ولمضاعفة الإحساس بالغرابة، ينظم السارد باليه (رقصة) لثلاث حيتان عملاقة عندها يصف السندباد هذا الجوق: "سمعنا صرخة عظيمة مثل الرعد القاصف فارتعبنا منها... وإذا بحوت قد أقبل على المركب كالجبل العالي ففزعنا منه وصرنا ننظر إلى ذلك الحوت ونتعجب من خلقته الهائلة وإذا بحوت ثان قد أقبل علينا، فما رأينا أعظم خلقة منه ولا أكبر... وإذا بحوت ثالث قد أقبل وهو أكبر من الاثنين اللذين جاءانا قبله... ثم إن هذه الحيتان الثلاثة صارت تدور حول المركب..." [36]. وقد استمرت هذه الرقصة الجنائزية مدة فأحدثت ريحا عاتية حطمت المركب. ويكمن لعنصر الغرابة في هذا المقطع السردي من شيئين اثنين: خلقة الحيتان الثلاثة، وحركاتها حول المركب. "وهذه الحيوانات العملاقة والمخلوقات العجيبة التي يصادفها السندباد تنتمي بجدارة إلى عالم أناس ذلك العصر وتتموقع في حدود الواقع والفلكلور"[37].

وإذا كنا قد حللنا بعض مظاهر الخطاب العجائبي، فإننا نقدم مع طودوروف، ملاحظات حول وظائف العجائبي في الخطاب السردي، وقد أجملها في ثلاث هي:

أولا: يخلف العجائبي أثرا في القارئ خوفا، أو هولا، أو مجرد حب استطلاع، الشيء الذي لا تقدر الأجناس أو الأشكال الأخرى أن تولده.

ثانيا: يخدم العجائبي السرد، ويحتفظ بالتوتر حيث إن حضور العناصر العجائبية يتيح تنظيمها للحبكة منضغطا بصورة خاصة.

وأخيرا: فإن للعجائبي، من النظرة الأولى، وظيفة تحصيل حاصل: إذ يسمح بوصف عالم عجائبي، وهذا العالم ليس له، مع ذلك، حقيقة خارج اللغة؛ فالوصف والموصوف ليسا من طبقتين متباينتين"[38].

الإحالات

1. ياسين النصير، *"المساحة المتخفية"*، ص 17.
2. حسن حميد، *"ألف ليلة وليلة"* (شهوة الكلام)، ص 173.
3. نبيلة إبراهيم، *"قصصنا الشعبي"*، ص 124.
4. نبيلة إبراهيم، *"أشكال التعبير في الأدب الشعبي"*، ص 61.
5. هـ. ب. تشارلتن، *"فنون الأدب"*، ص 152.
6. ت. تودوروف، *"موضوعات العجائبي"*، ص 130، ت. الصديق بوعلام.
7. ياسين النصير المتخفية، ص 15.
8. عالي سرحان القرشي، *"المبالغة في البلاغة العربية"*، ص ص 201ـ 202.
9. P. D. Huet: *"Traité sur l'origine des romans"*. p 188
10. قدامة بن جعفر، *"نقد النثر"*، ص 70.
11. عبد الفتاح كيليطو، *"الأدب والغرابة"*، ص ص 99ـ100.
12. *"ألف ليلة وليلة"*، ص ص 400ـ401.

13. المرجع نفسه، ص 405.
14. المرجع نفسه، ص 409.
15. المرجع نفسه، ص 410.
16. المرجع نفسه، ص 411.
17. فاروق سعد، *"من وحي ألف ليلة وليلة"* ، ص 47.
18. *"ألف ليلة وليلة"* ، ص 411.
19. المرجع نفسه، ص 419.
20. المرجع نفسه، ص 22 ج 4.
21. المرجع نفسه، ص 431.
22. المرجع نفسه، ص 441.
23. عبد الفتاح كيليطو، *"الأدب والغرابة"* ، ص 99.
24. *"ألف ليلة وليلة"* ، ص 416.
25. المرجع نفسه، ص 417.
26. المرجع نفسه، ص 441.
27. المرجع نفسه، ص 441.
28. عبد الغني الملاح، *"لمحات حضارية"* ، مجلة التراث الشعبي، ص 132.
29. *"ألف ليلة وليلة"* ، ص 432.
30. كيليطو: *"الأدب والغرابة"* ، ص 100.
31. المرجع نفسه.
32. *"ألف ليلة وليلة"* ، ص 21 ج 4.
33. بسام حجار، *"مديح الخيانة"* ، ص 55.
34. *"ألف ليلة وليلة"* ، ص 435.
35. المرجع نفسه، ص 17، ج 4.
36. المرجع نفسه، ص 15، ج 4.
37. J. L. *"La veille: Le thème du voyage"*. p 95
38. ت. تودوروف، *"موضوعات العجائبي"* ، ص 137.

مراجع البحث

بالعربية:

- *"ألف ليلة و ليلة"* : مكتبة الحياة د.ت، بيروت.
- إبراهيم (نبيلة): *"أشكال التعبير في الأدب الشعبي"* ، نهضة مصر، د.ت.
- إبراهيم (نبيلة): *"قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية"* ، دار العودة بيروت 1974.
- ابن جعفر (قدامة): كتاب *"نقد النثر"* ، دار الكتب العلمية بيروت 1980.
- تشارلتن (هـــ.ب) : *"فنون الأدب"* ، ت.ر زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة القاهرة 1959.
- تودوروف (تزفيطان): *"موضوعات الفهم العجائبي"* (مدخل نظري) ترجمة بوعلام الصديق دراسات سال فاس المغرب، عدد 1،1987.
- حجار (بسام): *"مديح الخيانة"* ، المركز الثقافي العربي، بيروت 1997.
- حميد (حسن): *"ألف ليلة و ليلة"* (شهوة الكلام)، دار ماجدة اللاذقية 1996.
- القرشي (عالي سرحان): *"المبالغة في البلاغة العربية"* ، الطائف 1985.
- كيليطو (عبد الفتاح): *"الأدب والغرابة"* ، دار الطليعة، اللاذقية 1982.
- سعد (فاروق): *"من وحي ألف ليلة وليلة"* ، المكتبة الأهلية، بيروت 1962.
- الملاح (عبد الغني): *"رحلة حضارية ولمحات تراثية عبر ألف ليلة وليلة"* ، مجلة التراث الشعبي، عدد 2، بغداد 1977.
- النصير (ياسين): *"المساحة المتخفية"* (قراءات في الحكاية الشعبية)، المركز الثقافي العربي، بيروت 1995.

بالفرنسية

- Huet (P.D) "*Traité sur l'origine des romans*", Paris 1711.
- Laveille (J.L) "*le thème du voyage dans les Mille et une nuits*". L'Harmattan, Paris 1998.