المجمع **15** (2020/1441)، 187-230

بَوادِر الرّواية كسِلسلة من القصص العجائبيّة القصيرة في ألف ليلة وليلة: "حكاية الحمّال مع البنات" نموذجًا

كلارا سروجي-شجراوي[1]

الملخّص:

يهدف هذا البحث إلى إثبات وجود البذور الأولى لجانر الرّواية القصيرة المبنيّة على سلسلة قصص عجائبيّة في ألف ليلة وليلة، وذلك من خلال "حكاية الحمّال مع البنات"، التي تعدّدت فيها الشخصيّات والقصص والمواضيع تحت مظلّة الرّواية الأمّ، ومارست "الكتابة عبر النوعيّة" قبل أن تصير مصطلحًا أدبيّا له خصائصه وتشكّلاته في عصرنا. في هذه "الرّواية" تشكِّل كلُّ قصّة وحدة مستقلّة قائمة بذاتها، لكنّ جمالها الدّلالي يتضاعف حين تُقرأ على ضوء القصص الأخرى في المجموعة، فيحقِّق العمل فكرة "الكلّ الذي يحوي أكثر من مجموع أجزائه" كما في نظريّة الانبثاق (emergence) في الفلسفة وفي العلم.

تنتهك "رواية" الحمّال مع البنات أفقَ توقّعنا ابتداء من العنوان بعد أن نكتشف بأنّ الحمّال ليس شخصيّة رئيسة، بل وسيلة ربط بين العالم الخارجيّ العامّ (السّوق) والحيّز الخاصّ (منزل البنات الفخم) والذي يتحوّل إلى مسرح للحكايات بعد انضمام ثلاثة صعاليك (قَلَندريّة) إليه، وحضور الخليفة هارون الرّشيد مع وزيره جعفر البرمكي وسيّافه مسرور بلباس تنكّري. كذلك يُنتَهَك المناخ العامّ بعد أن يتحوّل المشهد الكوميدي الإباحي إلى مشهد تراجيدي فيه ضرب ودموع وأوجاع جسديّة ونفسيّة.

تمامًا، مثل باقي حكايات ألف ليلة وليلة، تدخل الأشعار إلى صميم السّرد النثري لتثريه وتعمّق من معانيه وتمنحه إيقاعًا جميلا متناسبًا مع المضمون، بمعنى أنّ الأشعار تقوم بدور الموسيقى المعبّرة، كما هو الشأن في الدّراما والأفلام والمسلسلات.

تمسك هذه "الرّواية" بأنفاس القرّاء وتشدّهم إليها منذ الاستهلال، بفضل أسلوبها المشوِّق وتناسل القصص فيها بضمير المتكلّم، بينما جاء سرد شهرزاد بضمير الغائب ليربط بين الأجزاء. تقوم القصص على مبدأ الثنائيّات الضديّة والمقارنات، معتمدة على مواضيع لا زالت تناسب القرن الواحد والعشرين مثل حسد الأخوة، سفاح المحارم، الكفر والإيمان، الحُبّ، مؤسّسة الزواج، الانقلابات العسكريّة على السّلطة الحاكمة، وغير ذلك.

يمتزج الواقعيّ بالعجائبي والغرائبي في هذه "الرّواية"، ليس فقط من ناحية مشهديّة المكان، أو السِّحر، أو عالم الجنّ والعفاريت، والمسخ (تحوّل الكائن البشري إلى صورة حيوان)، بل بدخولها إلى

[1] جامعة حيفا، الجامعة العبريّة في القدس.

عالم اللاوعي عند الإنسان (قبل فرويد بقرون) بشكل مجازيّ وفنّيّ راقٍ. كذلك يتلاحم فيها الإيروس والثناتوس (الشّبق والموت) على امتداد الرّواية بأسلوب مُكثّف، يبدو سهلًا بسيطًا في ظاهره، لكنّه عميق ثريّ بالتناصّ والدّلالات الخفيّة.

من خلال مفهوم سيچموند فرويد (Sigmund Freud) عن الغرائبيّ (uncanny) ومفهوم الأدب الفانتاستيكي (fantastic) عند تزڤيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) سنبيّن ملامح انصهار الواقعيّ بالعجائبيّ/الغرائبيّ في هذه الرّواية.

النتيجة التي يتوصّل إليها هذا البحث هي أنّ "حكاية الحمّال مع البنات" شاهدٌ على رواية الاغتراب الإنسانيّ بأشكاله المختلفة.[1]

تمهيد

لم يحظَ عمل أدبيّ بالانتشار والشّهرة مثل "ألف ليلة وليلة" الذي تحوّل من أدب شعبيّ، نُظِرَ إليه قديمًا على انّه أدب غَثّ ضعيف لمجرّد التسلية، إلى أدب رسميّ عالميّ بعد أن تُرجم إلى معظم لغات العالم، واعترف كِبارُ الكتّاب العالميّين بتأثُّرهم به، وصار عملا يُدرَّس أكاديميّا، كما خُصّصت له موسوعة بالإنجليزيّة (2004) تشتمل على مجلّدين ضخمين، وكُتبت عنه الدراسات الجادّة.

الكثير من الرّوايات الحديثة في الأدب العربي قد تأثّرت بمبنى الحكايات الطويلة في ألف ليلة واستلهمتها لتكتب رواية. أذكر على سبيل المثال: "ملحمة الحرافيش" وَ"ليالي ألف ليلة" لنجيب محفوظ، "أنا عشقت" لمحمّد المنسي قنديل، "صاحبة الدّار شهرزاد" لحنان الشّيخ (التي لم تستلهم المبنى فحسب، بل أعادت صياغة الحكايات ذاتها التي وردت في ألف ليلة وليلة بلغة معاصرة). من هنا، أجد أنّنا يجب أن نعيد احترامنا وتقديرنا لهذا العمل الجبّار الذي ألهم كتّابًا عالميّين باعترافهم، أمثال الكاتب الأرجنتيني خورخيه لويس بورخيس (Jorge Lewis Borges, 1899-1986).[2] ولا ننسى حماس المذهب الرّومنسي لهذا العمل (منذ دخوله الأوّل لأوروبا في

[1] شاركتُ في جزء من هذا المقال ضمن المؤتمر الدّولي الخامس في أكاديميّة القاسمي في موضوع "عبر النّوعيّة: تداخُل الأنواع الأدبيّة والفنون في السّرد العربيّ" وذلك بتاريخ 2019/04/20.

[2] لقد خصّصت مجلّة **فصول**، مج. 13، عدد 2 (صيف 1994)، ثلاثة مقالات تبيّن علاقة بورخيس بألف ليلة وليلة وتأثره بها، إضافة لمقال مترجم لبورخيس يتكلّم عن رأيه في ترجمات ألف ليلة وليلة. المقالات على التوالي كما جاءت في **فصول**: خورخي لويس بورخيس، "مترجمو ألف ليلة وليلة" ترجمة محمّد أبو العطا، 309-322؛ يوسف ديشى، "قصيدة "استعارات ألف ليلة وليلة" لبورخيس ومسألة الليلة 602: أربعة مفاتيح وثلاثة

مطلع القرن الثامن عشر) الذي أدّى إلى تغيُّر الذّوق الأدبي، بعد أن تحدّى الرومانسيّون مفاهيمَ التأليف الكلاسيكيّة الجديدة التي كانت سائدة في القرن الثامن عشر، مستعينين بهذا المؤلَّف الذي وجدوا فيه تحقيقًا لمبادئهم. كذلك لا بدّ أن نذكر المنظِّر تزڤيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) الذي خصّص فصلًا كاملا في دراسته عن الأدب الفانتستيكي (في كتابه الموسوم *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*) لألف ليلة وليلة كنموذج راقٍ لهذا الجانر الأدبيّ. كلّ ذلك وغيره يثبت حجم الاستقبال العظيم لهذا العمل الأدبي.

ما قبل تأويل النصّ الحكائيّ

تشكّل "حكاية الحمّال مع البنات" عملًا أدبيّا متكاملًا يحمل بذور ما اصطلحنا على تسميته رواية، ليس بالمفهوم التقليديّ، إنّما بمفهوم حداثيّ، بل ما-بعد-حداثيّ (postmodern)، يناسب القرن الواحد والعشرين رغم أنّه عمل كلاسيكيّ. نجد في هذا العمل تناسُل القصص المنفصلة تجمعها معًا حكاية الإطار، كما نجد امتزاج الشعريّ بالنثري الذي يُثري كلّ واحد منهما الآخر، إضافة إلى تداخل الواقعيّ بالعجائبيّ. لكلّ هذه الأسباب، يلبّي هذا العمل الأدبيّ ما اصطلح على تسميته "الكتابة عبر النوعيّة".[1] هذا النوع من الكتابة إنّما يشير إلى الأنواع الأدبيّة (literary genres) بوصفها عائلات من النصوص، بينها علاقة قُربى وثيقة أو ضعيفة. إنّ انتهاك حدود الأنواع الأدبيّة أو مزجها معًا إنّما يدلّ على طريقة جديدة في التفكير، وسخرية من مسألة ثبات الأنواع الأدبيّة وحدودها الجامدة غير المَرِنة.[2]

هذه التوليفة من الحكايات القصيرة المُتتالية تفتح المجال كي تُقرأ كلّ واحدة منها بشكل منفصل، لكنّ فهمنا لها سيكون أكثر عُمقًا إذا تناولنا كلّ حكاية كحلقة فاعِلة في سلسلة "الرّواية الأمّ" التي تولَّدَ عنها أولاد وبنات، لكلّ منهم حكايته. عمليًّا، كلّ شخصيّة تمثِّل حبكة جديدة هي قصّة حياة هذه الشخصيّة. هكذا، عند قراءتها كاملة، لا نعيش منغلقين داخل إطار الحكاية الواحدة، وإنّما تتجلّى أمامنا وتنكشف الاستراتيجيّات الفنيّة الموحِّدة بينها، وتتجلى لنا

تعليقات"، 323-337؛ محمّد أبو العطا، "ألف ليلة، حلم بورخيس"، 338-347؛ ابتهال يونس، "أثر التراث الشرقي وألف ليلة وليلة في رؤية العالم عند بورخيس"، 348-374.

[1] الكاتب المصري إدوار الخرّاط هو أوّل مَن أطلق هذه التسمية في كتابه الموسوم: **الكتابة عبرَ النوعيّة: مقالات في ظاهرة "القصة-القصيدة" ونصوص مختارة** (القاهرة: دار شرقيّات، 1994).

[2] انظر، رالف كوهين، "هل توجد أنواع ما بعد حداثيّة؟"، في: **القصّة الرّواية المؤلّف: دراسات في نظريّة الأنواع الأدبيّة المعاصرة**، ترجمة وتقديم خيري دومة (القاهرة: دار شرقيّات للنشر والتوزيع، 1997)، 219-220.

التداخلات أو العلاقات المتشابكة بين الحكايات. تمامًا كما أنّ الماء يتكوّن من ذرّتي هيدروجين وذرّة أوكسيجين، لكنّه ليس أيّ واحد منهما على حِدة، هكذا الأمر مع هذه المجموعة القصصيّة التي تكوّن معًا أكثر من مجموع أجزائها برسالتها التي تودّ إيصالها للقرّاء أو المستمعين (على أساس أنّ هذا العمل الشعبيّ كان في الأصل أدبًا شفويّا يُحكى أمام الجمهور).[1]

تبدأ الحكاية (كما تسردها شهرزاد بضمير الغائب) بلقاء حمّال أعزب، في أحد أسواق بغداد، بامرأة جميلة تطلب منه أن يرافقها ليحمل الأغراض التي تشتريها من دكاكين مختلفة، فيجمعها ويضعها في قفصه. يدلّ شراؤها على منزلة اقتصاديّة عالية، فهي لا تنتقي سوى الأفضل من اللحوم والمشروبات والمأكولات والفواكه والخضار والعطور.[2]

تأخذه المرأة الجميلة (الدّلّالة) إلى دار مرتفعة البنيان، بابها ضخم مصفّح بصفائح الذهب الأحمر، وقدّامها ساحة فسيحة. تفتح البابَ صبيّة (البوّابة) هي الأخرى تُذهِل الحمّالَ بجمالها، ليكتشف بعد قليل صبيّة أخرى فوق سرير من المرمر مرصّع بالدرّ والجوهر. تبدو هذه الصبيّة (صاحبة الدّار) بأنّها تتفوّق بجمالها على الاثنتين السّابقتين، فيخترق بيتان من الشعر الاستفاضة النثريّة في وصف حُسنها، وكأنّ النثر قد قصَّر ولم يفِ الفتاة حقّها في وصف جمالها (انظر ص. 35).

---

[1] فكرة "الكلّ الذي يحوي أكثر من مجموع أجزائه" هي في أساس نظريّة الانبثاق (emergence) في الفلسفة وفي العلم، وتتناسب مع ادّعائي حول هذا العمل الأدبي. عن هذه النظريّة انظر على سبيل المثال، Mark A. Bedau and Paul Humphreys, "Philosophical Perspectives on Emergence", in: *Emergence: Contemporary Readings in Philosophy and Science*, edited by Mark A. Bedau and Paul Humphreys (Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2008).

[2] يرى روبرت إيروين (Robert Irwin) أنّ هذه الحكاية قد تكون ألّفت في العصر العبّاسي، لكن من الواضح تمامًا إعادة صياغتها من جديد في مكان ما وزمان ما، وذلك من خلال مشتريات هذه المرأة التي ضمّت منتوجات من عدّة بلدان، بحسب ما اشتهرت به كلّ بلد، دون أن يشير أيّ غرض منها إلى أنّه من العراق؛ فقد "وقفت على دكان فكهاني واشترت منه تفّاحًا شاميًا وسفرجلا عثمانيًا وخوخا عمانيًا وياسمينا حلَبيًا ونينوفرا دمشقيًا وخيارا نيليًا وليمونا مصريًا...". انظر، Robert Irwin, *The Arabian Nights – A Companion* (London, New York: Tauris Parke Paperbacks, 2004), pp. 124-125;

ألف ليلة وليلة (بيروت: دار صادر، 2013) 6 مجلّدات، مج. 1، 34. لاحِقًا سأحيل إلى هذه النسخة للقصّة (إلّا إذا لزم غير ذلك في حالات معيّنة)، مكتفية بذكر رقم الصفحة في المتن.

يرفض الحمّال ترك الدّار حتّى بعد زيادة أجره، فهو يطمع في البقاء معهنّ وقد انشغل قلبه بسرّهنّ، فهنّ يعشن لوحدهن دون رجل أو أيّ شخص يؤانسهنّ. تُرسَم للحمّال صورة تأتي على عكس ما يُمكن أن يتوقّعه القارئ من شخص حمّال، فهو رجل أعزب (قد يدلّ ذلك على أنّه لا يزال شابًا)، مثقّف، قرأ كتب التاريخ، حاذق كاتم للأسرار، وحافظ للشعر، وهي صفات تذكّرنا بما جاء في وصف شهرزاد (انظر ص. 11).

تَقبَل "البناتُ" بقاء الحمّال معهنّ لقضاء ساعات النهار في هناء وضحك وأكل وشرب ورقص وغناء في مشهد إيروتي جريء داخل البَحرة، وقد تعرّوا جميعهم (انظر ص. 36-37). هذا المشهد يوهم القارئ بأنّ هذه "الرّواية" لا بدّ أن تكون من جنس الرّوايات الإيروتيّة. وبالرّجوع مرّة ثانية (بعد هذا المشهد) إلى العنوان، يبدو أنّه يوحي (أو يوهِم) بعلاقة جسديّة بين حمّال أعزب وثلاث جميلات، هنّ لسنا عذراوات، حسب ما يُمكن أن نتخيّل لأوّل وهلة من كلمة "بنات"، بل هُنّ أقرب إلى "بنات الليل"!

لقد تأثّرت الرّواية الغربيّة الأوروبيّة بألف ليلة وليلة في القرن الثامن عشر، بعد أن منحت "الليالي" رُخصة رسميّة للفانتازيا والإيروتيكا وقصص الحبّ والمغامرات والتحرُّر، مُحطِّمة بذلك قيود الكتابة الكلاسيكيّة، منتهكة ضوابطها وحدودها، ومتحدّية القيم النقديّة السّائدة. تحوّلت "الليالي" إلى قدوة تُحتذى خاصة من جانب المذهب الرّومانسي. في المقابل، أكّد بعضُ "النيو-كلاسيكيّين" الذين اتّخذوا موقفًا وسطًا بين المتشدّدين الرّافضين من مذهبهم لهذا العمل الأدبي، والمتحمّسين له من المذهب الرّومانسيّ، وذلك انطلاقًا من إعجابهم الخاصّ بالحكايات، أكّدوا أنّ هذا العمل يتضمّن عِبرًا ودروسًا أخلاقيّة ذات مستوى عالٍ بأسلوب قصصيّ جذّاب، وبالتالي هي ليست قصصًا للتسلية فقط.[1] لقد حفلت قصص "الليالي" بالعجائبيّ إلى جانب معالجة قضايا الواقع اليوميّ والمواضيع التي تتعلّق بالمهمّشين المسحوقين، وليس بأصحاب النفوذ والسّلطة فحسب.

[1] انظر، محسن جاسم الموسوي، **ألف ليلة وليلة في نظريّة الأدب الإنكليزي: الوقوع في دائرة السّحر** (بيروت: مركز الإنماء القومي، 1986)، 17-29؛ Robert Irwin, "The Arabian Nights and the Origins of the Western Novel", in: *Scheherazade's Children: Global Encounters with the Arabian Nights*, edited by Philip Kennedy and Marina Warner (New York and London: New York University Press, 2013), 145 and 151-152.

يرفض الحمّال من جديد مغادرة الدّار ويطلب منهنّ قضاء الليل معهنّ إلى الصّباح فقط. تجد البنات الأمر مسلّيًا خاصة وأنّه في نظرهنّ خليع ظريف، ويُمكنهنّ أن يضحكن عليه ويتسلّين بوجوده. لكنهنّ يشترطن عليه شرطا واحدًا قد كُتب بماء الذهب على الباب: "لا تتكلّم فيما لا يعنيك تسمع ما لا يرضيك" (ص. 37).

بينما هم في أجواء اللهو والمرح إذ بثلاثة "أعجام ذقونهم محلوقة، وهم الثلاثة عور بالعين الشمال" (ص. 37) يقرعون الباب ويطلبون الدخول. توافق البنات على طلبهم، بعد أن يشترطن عليهم الشرط ذاته المكتوب على الباب، وهنّ يضحكن، لأنّ سهرتهنّ ستصير أجمل وفكاهيّة بامتياز مع حمّال وثلاثة صعاليك بهذا المنظر العجيب. هكذا تبدأ سهرة غناء وعزف ورقص صاخبة، وتصل الأصوات العالية إلى آذان الخليفة هارون الرّشيد الذي صادف مروره في تلك الناحية، وقد اعتاد أن يفعل ذلك حين يريد تفقُّد شؤون رعيّته ليلًا، فيسير في الأحياء متنكّرًا هو ووزيره جعفر وسيّافه مسرور. يصمِّم هارون الرّشيد على اكتشاف مصدر هذا الغناء اللاهي، فيخترع جعفر قصّة خياليّة للبوّابة قائلا بأنهم تجّار من طبريّة، أضاعوا طريق عودتهم إلى الفندق بعد سهرة قضوها عند أحد التجّار.

هذه الحيلة الدّراميّة جاءت كي تجمع "المُمثِّلين" (أصحاب القصص) بالمشاهدين أو المستمعين في مكان واحد (الدّار) يتحوّل لاحقًا إلى مسرح يعجّ بالطيّبات والمشروبات والرّقص والغناء الذي يشارك به الجميع، باستثناء الخليفة الذي يرفض أن يشرب الخمرة (للدلالة على أنّه لم يأتِ هذه الدّار للّهو، بل يريد أن يبقى يقظا كي يعرف أسلوب التعامل الصّحيح مع الموجودين). وتطبّق البنات على الخليفة ووزيره وسيّافه الشّرط ذاته، وهم بدورهم يوافقون.

إلى هنا الحكاية عاديّة والأحداث تبدو واقعيّة. تحدث نقطة التحوّل عندما تقول صاحبةُ الدّار للدلّالة: "يا أختي قومي لنقضي دَيْننا" (ص. 38). فتُحضر الدلّالة كلبتين من الكلاب السّود، في رقبة كلّ واحدة منهما جنزير، ويجرّهما الحمّال، بحسب طلبها، إلى وسط القاعة.

تنقلب الأجواء بعد أن شمّرت صاحبة الدّار عن معصمها لتأخذ سوطا، وتطلب من الحمّال تقديم إحدى الكلبتين، فيجرّها بالجنزير والكلبة تبكي وتحرّك رأسها نحو الصبيّة. لكنّ الأخيرة هَوَت عليها بالضرب على رأسها والكلبة تصرخ، ولم تتركها إلّا بعد أن كلّت سواعدها. ثمّ ضمّت الكلبةَ إلى صدرها ومسحت دموعها وقبّلت رأسها، لتأمر الحمّال، بعد ذلك، بتقديم الكلبة الثانية، وتفعل بها ما فعلته بالأولى. من الواضح ما في هذا المشهد من غرابة مثيرة قد قلبت جوّ اللهو والضّحك إلى جوّ عجيب من الضرب والتعذيب والبكاء، ثمّ احتضان الصبيّة الضاربة

للكلبة المضروبة، مِمّا يضاعف دهشةَ القارئ. هذا المشهد المثير للعَجَب يحمل سِرّا لا ينكشف لنا إلّا بعد أن نكمل "الرّواية"، وبالتالي تبقى معظم شخصيّات العمل الأدبي، وكذلك القرّاء متشوّقين لمعرفة السرّ المخبّأ، وماذا ستكون عاقبة انكشافه.

بما أنّ المناخ العامّ للأحداث قد تغيّر، فإنّ طبيعة الأبيات الشعريّة أيضا تتغيّر، فتصير ذات شجن، يرافقها العزف على العود؛ كلّ ذلك لتهيئة الدّخول إلى جوّ آخر، معاكِس تمامًا للمشهد الإيروتي الشبقي، فيه عذاب شديد على فراق المحبوب، وحزن وأرق وعشق يصل درجة الهذيان، وذلك بتخيّل صورة المعشوق في كلّ الأشياء.

هذا الانقلاب العجيب من الشيء إلى نقيضه يجعلنا نؤكّد على أهميّة المشهد الإيروتي وضرورة عدم حذفه،[1] لأنّ في ذلك عِبرة وموعظة (فهذه رسالة الحكايات في ألف ليلة وليلة كما جاء في الاستهلال). لا يمكننا بالتالي أن نحذف المشهد اللاهي الإيروتي باعتباره يخدش الحياء، وذلك لأنّنا لن نشعر بجِدّة غرابة المشهد المأساوي إلّا بعد أن جعلَنا النصُّ نتوهّم بأنّ أولئك البنات يعشْنَ حياة لهو مستمرّ، ولم يعرفن العذاب في حياتهنّ. هكذا يمتزج المشهدان المتناقضان كي نفهم بأنّ الظاهِر للعيان ليس بالضرورة هو الحقيقيّ أو الواقعيّ، بل الباطن الخفيّ هو الذي يحمل الحقيقة. بعد أن نكمل قراءة "الرّواية" تتّضح لنا الأمور وننجح في ربط الأشياء بعضها ببعض.

ترتفع حدّة الدهشة، ويزداد توتّر القارئ، بعد أن ينتهي مشهد الغناء المتكرّر الحزين لمجموعات من الأبيات الشعريّة، بأن تشقّ صبيّة من الصّبايا ثيابها وتصرخ وتلقي بنفسها على الأرض مغشيّا عليها، وذلك مع كلّ مرّة يبدأ فيها الغناء والعزف من جديد. يندهش الحاضرون من مرأى جسد الصّبايا وقد ظهرت عليه ضرب المقارع. السّؤال المُحيِّر الذي يبقى دون جواب: لماذا لم تظهر علامات الضرب على جسد الصبايا في المشهد الإيروتي وقتَ كُنّ عاريات؟ هل لذلك دلالة مجازيّة تعني أنّ الفرح واللهو هما للحظات قصيرة فقط، ولا يتركان أثرًا دائمًا في الرّوح ولا ندبات على الجسد؟

[1] لقد بدأ تاريخ الرّقابة التي فُرضَت على ألف ليلة وليلة منذ ترجمة أنطوان جالان (Antoine Galland) لهذا العمل إلى اللغة الفرنسيّة (1704-1715) فقد وجد أنّ بعض المشاهد لا يستسيغها الذوق الفرنسيّ الرّفيع، تماما مثل المشهد المذكور أعلاه، فقام بحذفه. انظر، Ulrich Marzolph and Richard van Leeuwen, "Censorship", in: *The Arabian Nights Encyclopedia* (2 volumes) (Santa Barbara, Denver, Oxford: ABC Clio, 2004), vol. 2, 516.

حيال هذا المشهد (وهو أطول من المشهد الإيروتي) يتكدّر صفو الحاضرين، ويتمنّون لو لم يدخلوا هذه الدّار. إلّا أنّ الخليفة يزداد قلقه وفضوله، فيطلب من جعفر بأن يكلّم الصّبايا كي يفسّرن له هذا المشهد، بينما يحاول جعفر تذكيره بالشرط الذي رضوا به منذ البداية.

تنتبه البنات لهَمْس الحضور من الرّجال الذين اتّفقوا فيما بينهم على توجيه السّؤال للبنات، فهُم الأكثريّة (سبعة رجال مقابل ثلاث بنات) وهم الأقوى – مجتمع ذكوريّ يريد الهيمنة بالقوّة على عالم الإناث في حيّزهنّ الحميميّ الخاصّ (الدّار).

بعد أن تأكّدت صاحبة الدّار من انتهاك الرّجال للتابو، الذي يُحرِّم عليهم طلب استفسار عمّا يرونه في الدّار، "شمّرت عن معصمها وضربت الأرض ثلاث ضربات وقالت: عجِّلوا، وإذا بباب خزانة قد فُتح وخرج منه سبعة عبيد وبأيديهم سيوف مسلولة، فقالت: كتّفوا هؤلاء الكثير كلامهم واربطوا بعضهم ببعض" (ص. 41)، وتطلب من العبيد قتل الرّجال. يرجوها الحمّال ألّا تقتله فهو لم يذنب مثلهم، ويلقي باللوم على الصّعاليك (بسبب شكلهم الخارجي) الذين "لو دخلوا مدينة عامرة لأخربوها" (ص. 41).

تتوجّه صاحبة الدّار إلى الصّعاليك وتطلب منهم أن يخبروها بخبرهم، فإن أعجبتها حكايتهم أطلقت سراحهم. هكذا ينفتح المجال لاستخدام تقنية الحكي كوسيلة للخلاص من القتل، والتي استُخدمت في كثير من حكايات ألف ليلة وليلة. فالحكي وسيلةٌ أو استراتيجيّة وحيدة مَتروكة للضعيف المُهَدَّد كي يتحدّى ويعترض على خصمه القويّ، والهدف من الحكي هو تغيير رأي هذا الخصم القوي، وردّه عن قراره السّابق، وفي المحصّلة حدوث تغيير جوهريّ في الآخر، تمامًا كما حصل في العلاقة بين شهرزاد وشهريار.[1]

يبدأ فصل جديد في هذه "الرّواية" بحكاية الصّعلوك الأوّل، ثمّ الثاني، ثمّ الثالث. يرفض الرّجال مغادرة المكان، بسبب لهفتهم لسماع حكاية كلّ واحد من الحاضرين، حتّى بعد أن يُعلَنَ إطلاق سراحه من القتل. بعد حكايات الصعاليك الثلاثة، يُعيد جعفر "الحكاية الكاذبة" التي سبق وأخبر بها، فيُطلق سراحهم هم أيضا. هذه مرحلة قصيرة من الهدوء والاطمئنان، فهناك حالة من الترقّب الشديد لكشف الغامض الخفيّ لا تزال تسيطر على الخليفة هارون الرّشيد.

في الصّباح يتحرّر الجميع، ويطلب الخليفة من الصّعاليك الثلاثة أن يرافقوه هو وجماعته. لكنّه يدرك تمامًا بأنّه لن يهدأ بالًا إلّا بعد إحضار الثلاث بنات مع الكلبتين إلى قصره، ليكشف

[1] انظر، Andrew Bennett & Nicholas Royle, *An Introduction to Literature, Criticism and Theory* (Harlow, London, New York: Pearson Longman, 4th edition 2009), 59-60.

لهُنّ هويّته، ويطالبهنّ بتفسير لما رآه في دارهنّ. هكذا يَصرن متّهمات إلى أن تُثبِت حكايتهنّ غير ذلك. فتحكي البنت الأولى زبيدة حكايتها، ثمّ تحكي البنت الثانية أمينة حكايتها، وتنكشف الخيوط عن عالم من الحُبّ والعذاب والحسد والضّرب وحتّى القتل، كأنّنا أمام فيلم غَنيّ بالمشاهد. وتنتهي هذه "الرّواية" بإصدار الخليفة لحُكمه بخصوص مصير الأشخاص (الصعاليك والبنات)، مُستثنيًا الحمّال، فهو من طبقة اجتماعية متدنية، سيعود إليها بعد أن انتهت السّهرة الليلية في دار البنات. بطبيعة الحال، يؤكّد ذلك على الطبقيّة التي كانت سائدة في المجتمع العبّاسي حيث لا يجوز لشخص من الطبقة الدّنيا أن يتزوّج، مثلا، مِمّن هي أعلى منزلة منه. لذلك، لا يمكن اعتبار الحمّال إلّا شخصيّة ثانوية، أو، على الأصحّ، تقنيّة روائيّة لربط العالم الخارجي، الذي يجوز فيه الاختلاط، كما هو الحال في السّوق، بالعالم الخاصّ للبنات، اللاتي خَلقن لهُنّ عالمًا له قوانينه الخاصّة التي لا يجوز مخالفتها؛ هو عالم ثريّ بالحكي وبالدلالات المجازيّة.

نهاية "الرّواية" ومصير شخصيّاتها المستقبلي يبقيان في يد السّلطة العليا، هارون الرّشيد، فقانونه وسلطته يعلوان على قانون البنات وشَرطهنّ. السّؤال الذي يطرح نفسه: هل تعترف شهرزاد، بشكل غير مباشر، بينها وبين نفسها على الأقل، بخوف يلازمها وقلق على مصيرها بسبب سلطة الملك شهريار العليا، رغم أنّها نجحت في إلهائه عن القتل بواسطة حكاياتها "المسلّيَة"؟ هل الحُكم الذي يصدره الخليفة هارون الرّشيد هو تنبيه أو توضيح مبطّن لشهريار بكيفيّة اتّخاذ الأحكام وإصدارها بشكل عادل وحكيم؟

العالم الخَفي تحت الأرض

شبّه سيجموند فرويد العقل الإنسانيّ (mind) بجَبَل جليديّ، الجزء الظاهر منه هو الوعي، بينما الجزء الأكبر الخَفِيّ هو اللاوعي، الذي يُحرّك سلوكنا، ونُطقَنا وأحكامنا، كما يؤثّر على حالتنا النفسيّة والشعوريّة دون أن نعي ذلك. اللاوعي هو مكمن الرّغبات والمخاوف والغرائز والميول الأكثر بدائيّة إلى الجنس والعدوانيّة.

ستنكشف لنا طبيعة بعض شخصيّات الحكايات قيد البحث، من خلال استخدام مفهومَي فرويد عن "غريزتَي" الحياة (Eros) والموت (Thanatos). اعتاد فرويد أن يكون دائمًا ثُنائيّ النزعة، فحاول تفسير الظواهر الذهنيّة والشعوريّة على أساس وجود صراع دائم بين المتناقضات التي تتفاعل فيما بينها في الطبقات العميقة من النفس البشريّة، أي في اللاشعور أو اللاوعي.

يزعم فرويد بأنّ هناك مجموعتين من الغرائز: غرائز المحافظة على البقاء وتتعلّق بالأنا (ego)، والغرائز الجنسيّة التي تتعلّق بالأشياء (objects)، وهما قطبان يتنازعان النفس البشريّة. يعتبر فرويد أنّ "غريزة الموت" أو الثناتوس (أي غريزة الموت والهدم والتخريب) تتعايش في الإنسان إلى جانب الإيروس (أي غريزة الحياة والبقاء). هاتان الغريزتان تتصارعان في نفس الإنسان منذ بَدء الخليقة، وهما الدّافعان الرّئيسان في فهم السّلوك الإنسانيّ. يعتقد فرويد أنّ العنف والاعتداء على حياة الآخر وإلحاق الأذى به إنّما مردّه غريزة الموت عندما يتوجّه الأنا نحو العالم الخارجي، فيمنحه العنفُ الذي يمارسه على الآخر، أو على الموضوع، لذّة وإحساسًا بالسّيطرة عليه أو على الطبيعة. النزعة إلى العدوان استعداد فطريّ غريزيّ قائم في نفس الإنسان.[1]

السؤال الذي يطرح نفسه: لماذا هذا التركيز في قصص ألف ليلة وليلة على العالم السّفليّ الخفيّ تحت الأرض؟ وما الذي يجري فيه؟ ألا يمكن اعتباره المعادل الموضوعي للّاوعي، للغرائز والمكبوتات والمحرَّمات، لِما يجب أن يبقى مخفيًا وسِرّيًا، فتكون هذه القصص الشعبيّة قد فَهمت نفسيّة الإنسان قبل فرويد بمئات السنين؟

الصعلوك الأوّل هو في الأصل أمير، ابن ملك، تصادَفَ أنّ أمّه ولدته في نفس اليوم الذي وُلد فيه ابن عمّه الذي يعيش في مدينة أخرى مع أبيه الملك. بعد أن صار شابًا اعتاد على زيارة ابن عمّه لعدّة شهور في السنة. بداية واقعيّة لقصّة عاديّة. في إحدى الزيارات، بعد أن أكلا معًا وشربا الخمرة، يطلب منه ابن عمّه أن يساعده في أمر ما، فيوافق دون أن يسأله عن طبيعة هذا العمل. عندها تدخل امرأة في غاية الجمال، مزيّنة بالحِلى الثمينة ومعطّرة، ويذهب ثلاثتهم إلى مكان يأخذهم إليه ابن العمّ، ليتّضح أنّه الجبّانة (المقبرة). يتوجّه ابن العمّ إلى قبر وسط التربة فينقض حجارته، ثمّ يحفر بالقادوم في الأرض لينكشف باب صغير فيه سلّم معقود. يلتفت إلى المرأة ويخيّرها بين النزول إلى الأسفل أو رفضه، فتستخدم السلّم وتهبط إلى القاع. بعد ذلك يطلب من ابن عمّه (أي الصّعلوك) أن يُتمِّم المعروف الذي أقسم على تنفيذه وهو أن

[1] للتوسّع في غريزتَي الحياة والموت (أو الشبق والعدوان) انظر على الأخص، Sigmund Freud, "Beyond the Pleasure Principal (1920), in: *Great Books of the Western World*, edited by Robert Maynard Hutchins (Chicago, London, Toronto: Encyclopedia Britannica, 1977), 661; Anthony Storr, *Freud: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2001), 57-68.

يردّ الطابق عليه، ولكن بعد أن يلحق هو بالمرأة، فيعيد التربة كما كانت مستخدمًا الجبس والماء، ويعيد منظر القبر كما كان، فيوافق.

بعد أن يستيقظ صباحًا يشعر الصّعلوك بقلق كبير على مصير ابن عمّه، ويندم ندمًا شديدًا لأنّه وافقه على تنفيذ هذه المهمّة الغريبة. لذلك، يقرّر أن يعود إلى المكان ذاته. فتّش عن مكان القبر طويلا دون جدوى. واستمر يبحث مدّة سبعة أيّام فلم يجد المكان. يُصاب بغمّ شديد وحزن عظيم فيقرّر أن يعود إلى مملكة أبيه. لكن، ما أن وصل حتّى هجم عليه العسكر وكتّفوه، ليكتشف أنّ العسكر بقيادة الوزير انقلبوا على حُكم أبيه فقتلوه، وقد عَزم الوزير على قتل الابن أيضا، خاصّة وأنّ عداوة قديمة كانت بينهما. والسّبب في هذه العداوة أنّ هذا الأمير، وهو فتى صغير، كان مولعًا بضرب البندق ليصطاد الطيور، فأخطأ يومًا وأصاب عين الوزير بدل الطّير فأتلفها قضاءً وقدرًا. لذلك، يصمّم الوزير على الانتقام منه، فيقترب من الشاب الذي يحاول أن يقنعه بأنّه لم يقصد إتلاف عينه بل هي الصّدفة، أو القضاء والقدر، فيجيبه الوزير بأنّ ما سيفعله به عمدًا لا خطأ. يتقدّم منه ويضع إصبعه في عينه الشمال ويُتلفها ليصير أعور، ثمّ يأمر بوضعه داخل صندوق وهو مكتوف اليدين ومقيّد الرّجلين، ويطلب من السيّاف أن يأخذه خارج المدينة ويقتله، وألّا يحاول دفنه، بل يترك جثّته كي تأكلها الوحوش.

بعد أن يُخرجه السيّاف من الصندوق كي يقتله، يبكي الصعلوك ويرجوه بأبيات شعريّة مناسبة للسياق كي يعفو عنه، مُذكِّرًا إيّاه بالماضي، فقد كان سيّاف أبيه وقد تدرّب على حمايتهم. يتأثّر السيّاف بأبيات الشعر ويقرّر أن يتركه لحال سبيله، لكن بشرط ألّا يعود إلى المملكة. كلّ هذا الحوار يجري عن طريق تبادل الأبيات الشعريّة بينهما، لأنّ الشعر أكثر قدرة على استثارة المشاعر عند الآخر ومحاولة إقناعه بشكل أسرع (انظر ص. 43).

لا يجد الأمير-الصّعلوك مفرّا سوى أن يسافر إلى مدينة عمّه، كي يخبره بكلّ ما جرى لأخيه. يزداد غَمّ العمّ وحزنه بعد أن فُقدت آثار ابنه منذ أيّام. عندها فقط يخبره الصعلوك بما جرى، وبأنّه لم يستطع اكتشاف المكان. يذهب الاثنان إلى الجبّانة، فينظر الصعلوك يمينا وشمالا ليعرف المكان في الحال، فيفرح الاثنان.

ينزل الاثنان مقدار خمسين درجة إلى أن يصلا نهاية السلّم. وإذا بدخان يطلع عليهما. يمشيان ليجدا نفسهما داخل قاعة مليئة بالمأكول وبالمشروب، وهناك سرير في وسطها عليه ستارة مسبولة. نظر عمّه إلى السّرير "فوجد ابنه هو والمرأة التي قد نزلت معه صارا فحمًا أسود وهما متعانقان كأنّهما ألقيا في جُبّ نار. فلمّا نظر عمّي ذلك بصق في وجهه وقال: تستحقّ يا

خبيث فهذا عذاب الدنيا وبقي عذاب الآخرة وهو أشدّ وأبقى. [...] ثمّ ضرب ولده بالنعال وهو راقد كالفحم الأسود" (ص. 44).

كيف وجد مكان القبر بمثل هذه السّرعة؟ لماذا ضرب الأبُ ابنه معتبرًا أنّ نار الجحيم بانتظاره بعد نار الدّنيا؟

إنّ العبارة التي بدأت بها القصة "واتّفق أنّ أمّي ولدتني في اليوم الذي وُلِد فيه ابن عمّي" هي مفتاح النصّ (ص. 41). لا يوجد في حكايات ألف ليلة وليلة، عمومًا، عبارة زائدة لا معنى لها، بل العبارات مشحونة بالدلالات، ولذلك هناك حاجة لقراءتها بشكل متأنٍ. العبارة المقتبسة تشير إلى أنّ الاثنين شريكان في العمل. عمليّا، ولادة قريبَين في نفس اليوم فيها شيء من الغرابة، وتذكّرنا بمفهوم المثيل (the double) الذي تكلّم عنه فرويد كمثال عن الغرائبيّة (uncanny)؛ فكم هو غريب أن يلتقي الواحدُ منّا بصورته، بمَن يشبهه تمامًا بشكل غير متوقّع! كم هو غريب أن تتكرّر ذات الأحداث بشكل مستمرّ! كم هو غريب إيماننا بأنّ روحنا (بمعنى الأنا الآخر لنا) ستخلد بعد موتنا، وكأنّنا بذلك ننكر قوّة الموت بل نقهره!

يتوسّع فرويد في تحليله لفكرة "المثيل"، فهي ليست شكلا من أشكال النرجسيّة فحسب، بل لها دلالة أعمق وهي قدرة العقل البشريّ على ممارسة رقابة على الأنا (ego) وانتقاده، عندما يكون في مرحلة "الوعي". أمّا في الحالة المرضيّة، حيث يتوهّم الإنسان أشياء معيّنة، فتكون ملاحظاته وَهميّة وأحكامه خاطئة، وبالتّالي فإنّ هذه القوّة الذهنيّة تصير منعزلة، غير مرتبطة بالأنا (ego).[1]

إنّ الإثم الذي ارتكبه ابن العمّ وساعده الصّعلوك على تنفيذه، وهو في حالٍ من عدم القدرة على اتّخاذ أحكام صحيحة قد أدّت به إلى رؤية الأمور بشكل مضلِّل وغير صائب. من هنا، وبحسب التفكير الشعبي، هو مُشارك في ارتكاب المحظور/المُحرَّم ولا بُدّ من عقابه. لذا، فإنّ تلفَ عينِه هي عقاب له، رغم أنّه يأتي من جانب الوزير على فِعل لم يرتكبه الصّعلوك قصدًا. بينما الإثم الأكبر كان قسَمه بأن يساعد ابن عمّه بعد أن شرب الخمرة، بمعنى أنّ فعل القسم قد

[1] انظر، Sigmund Freud, "The Uncanny" (1919), *The Standard Edition of the Complete Psychological Work of Sigmund Freud*, vol. xvii (1917-1919): An Infantile Neurosis and Other Works, 234.

http://www.arch.mcgill.ca/prof/bressani/arch653/winter2010/Freud_TheUncanny.pdf

تاريخ القراءة 2019/02/14.

تمّ وهو في حالة لا تؤهّله أن يقسم أو يتّخذ قرارًا صائبًا في مسألة ما. من ناحية أخرى، فقد يكون هو أيضا، مثل ابن عمّه، يتمنّى أن يقيم علاقة جنسيّة مع هذه المرأة الحسناء التي نزلت باختيارها إلى عالم الغرائز والمشاعر الشبقيّة. لكنّ المفاجأة تأتي في نهاية القصّة (لحظة التنوير) والتي توضِّح تصرّف الأب، حيث نكتشف أنّ هذه الحسناء هي ابنته. الأب كان يعرف بحبّهما، ورغم تنبيهه ومحاولاته كي يبتعد الواحد منهما عن الآخر، إلّا أنّ ابنه قد عمل على إعداد هذا المكان الذي تراءى له ولأخته فردوسًا يتنعّمان به ويمارسان فيه علاقتهما المحرَّمة. نحن، إذن، أمام سفاح المحارم، من خلال قصّة شيّقة، وهي تحمل رسالة دينيّة واضحة لكلّ مَن يرتكب هذا الفعل الشائن.

إنّ فقدان الصعلوك لعينه الشمال يعني أنّه قد دفع ثمن إثمه، ولذلك تنفتح بصيرته مجدّدًا ليجد المكان بلمح البصر. لكن، لا يتوقّف عقابه عند هذا الحدّ، بل يُكتَب عليه التشرّد والضّياع بعد أن هاجم جنودُ وزيرِ أبيه مدينة عمّه، التي سرعان ما استسلمت للحاكم الجديد. اختار الصعلوك الأوّل تغيير هويّته، فغيّر ملابسه وحلق ذقنه كي لا يعرفه أحد من جنود الوزير. تشرّد في الأرض باحثًا عن "خليفة رَبّ العالمين" (ص. 45) هارون الرّشيد، علّه يجد عنده حُكمًا عادلا بعد استماعه لحكايته.

لقد رأينا أنّ العالم الخفي تحت الأرض (المقبرة-الفردوس) يشير مجازيّا إلى الرّغبات الممنوعة المحرّمة (ما سمّاه فرويد id) والتي قد يخجل الإنسان في حالة الأنا الواعية (ego) الاعتراف بوجودها، خاصّة وأنّ الرّقابة الاجتماعيّة والدينيّة والذهنيّة تحرّمها (super ego). "قد يكون صحيحا أنّ الغرائبي (uncanny) هو شيء مألوف لنا بشكل سرّي، لكنّه خضع لكبتٍ ما وبعد ذلك عاد من هذا الكبت".[1] هذا من شأنه أن يفسّر عدم اهتداء الصعلوك إلى الجبّانة. فإنّ الغرائبي (uncanny) يذكّرنا بشكل لا واعٍ بغرائزنا نحن (id)، بكل ما هو محرَّم علينا، بكلّ ما هو خارج عن المعايير الاجتماعيّة، خاصّة عندما يكون في سياق مُثير للرّيبة.[2]

[1] انظر، ن. م.، 244.

[2] الكلمة الألمانيّة *unheimlich* والتي تُرجمَت إلى الإنجليزيّة uncanny هي عمليّا عكس كلمة *heimlich* وَ-*heimisch* والتي تعني "مألوف"، "وطني"، "محلّي"، "ينتمي إلى البيت"، ولذلك نحن نميل إلى تصوُّر أنّ الغرائبيّ مخيف لأنّه غير معروف وغير مألوف لنا. لكنّ المثير للاهتمام هو تحليل فرويد لهذه الكلمة، فقد وجد بأنّ كلمة *heimlich*، في أحد ظِلال معانيها، لها معنى مطابِق للكلمة التي هي عكسها. فهي، من ناحية، تعني ما هو مألوق، متّفَق عليه، بينما، من الناحية الأخرى، تعني المُخبّأ، ما يبقى بعيدًا عن الأنظار. تُستخدَم كلمة *unheimlich*

كذلك وجدنا في هذه الحكاية اقتران غريزتي الإيروس والثناتوس (الشبق والموت) من خلال علاقة حُبّ بين أخ وأخته. كما وجدنا انعكاسها المتكرّر في فكرة الحَكي كوسيلة فداء أو إنقاذ من القتل، والتي استخدمتها شهرزاد لتنجو من قتل شهريار لها (الحياة والموت).

يعود العالم السّفلي تحت الأرض للظهور كموتيف في حكاية الصعلوك الثاني، وذلك كي يناقش حالة أخرى تابعة لعالم الغرائز، ولتلك العلاقة الجدليّة بين الشبق (الإيروس) والموت (الثناتوس)، لكن بنكهة أخرى آتية من عالم العفاريت والجنّ. تضيء الحكاية الثانية على تلك العلاقة "المُمكنة"، بل المُتحقِّقَة، بين العالم المرئي (عالم البشر) والعالم غير المرئي (عالم العفاريت).

الواقعيّ و"العجائبي" – مُقارَبة نظريّة وتطبيقيّة

حكاية **الصعلوك الثاني** طويلة مقارنة بسابقتها، ومركّبة أكثر. هو أيضا أمير ابن ملك. لكن، على عكس الصعلوك الأوّل، يتميّز الثاني بقراءته للقرآن على سبع روايات، وبثقافته الواسعة في مجالات علميّة وفنيّة متعدّدة، متفوّقا على كثيرين من أهل زمانه. تصل شهرته وخبر تميّزه بهذه الخصائص الرّاقية إلى ملك الهند الذي يطلب حضوره والتعرّف عليه، فيُحمِّله والدُه الهدايا الكثيرة والأموال، ويرافقه عدد من الغلمان في سفرته إلى الهند.[1] لكن، يهاجمهم قطّاع الطرق ويسرقونهم ويقتلون الكثير منهم. أمّا هو فيجرح جروحًا بليغة لكنّه ينجح في الهرب، ويصير متشرّدًا إلى أن يصل في أحد الأيّام إلى مدينة غريبة، فيجد دكّانا لخيّاط يُحسِن استقباله وإيواءه عنده، لكنّه بعد ثلاثة أيّام يعطيه فأسا ليعمل حطّابا ويسترزق، فثقافته الواسعة لا قيمة لها ولا مكان لها في هذه المدينة. كذلك يحذّره من كشف هويّته، لأنّ ملك المدينة من ألدّ أعداء أبيه

عادةً على أساس أنّها عكس الدلالة الأولى لكلمة *heimlich*، لا الدلالة الثانية للكلمة. ويقتبس فرويد قولا للفيلسوف الألماني شيلينج (Schelling): "(الغرائبيّ) *unheimlich* هو كلّ شيء يجب أن يبقى سرّا ومُخبّأ ولكنّه ظهر للضوء". انظر، ن. م.، 219؛ 223-224.

[1] تصلح حكايات ألف ليلة وليلة لتطبيق نظريّة ڤلاديمير پروپ (Vladimir Propp) عن مورفولوجيا الحكاية الشّعبيّة. لقد وضّحتُ في مقال سابق لي نظريّته هذه، كما قمتُ بتطبيقها على صِيغ مختلفة للقصة العالميّة المعروفة بالعالم العربي بقصة "ليلى الحمراء" أو "ليلى والذئب". إنّ المُتتبّع للحكايات في الرواية الأم "الحمّال مع البنات" سيجد أنّ المراحل التي تمرّ بها الحكاية الشعبيّة يمكن تطبيقها بسهولة على كافّة الحكايات هنا، لكنّ ذلك يحتاج إلى دراسة إضافيّة. انظر، كلارا سروجي-شجراوي، ""ليلى والذئب": هل هي مجرّد قصّة للأطفال؟ دراسة مقارنة"، **المجمع: أبحاث في اللغة العربيّة والأدب والفكر**، العدد 8 (2014)، 101-156.

الملك. "حتّى هذه النقطة، كما نرى، لا يوجد أيّ تدخُّل لعناصر فوق طبيعيّة"، يقول المنظِّر البُلغاري الأصل تزڤيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) الذي خصّص عدّة صفحات من كتابه عن الأدب الفانتَستيكي لحكايات ألف ليلة وليلة، على اعتبار أنّها نموذج جيّد لكتابة فنّيّة يتداخل فيها الواقعيّ بالفانتَستيكي.[1]

تمضي سنة منذ أن وصل الصعلوك إلى هذه المدينة وهو يرتزق من عمله كحطّاب، إلى أن جاء يوم يصطكّ فيه فأسُه بحلقة نحاسيّة بينما كان يقتطع الأشجار في إحدى الغابات. تمامًا كما في الحكاية السابقة ينكشف المكان، بعد فتح طابقه العلويّ، عن سُلّم يَنزل الصعلوكُ إلى أسفله ليجد قصرًا مُحكم البنيان وصبيّة في غاية الجمال. تسأله الصبيّة إن كان من الإنس أم من الجنّ، فلم يحدُث أن زارها أحدٌ من البشر منذ خمسة وعشرين عامًا، بعد أن اختطفها عفريت شرّير يوم زفافها من ابن عمّها، وهي ابنة ملك، ولم تكن قد تجاوزت بعد الثانية عشرة من عمرها.

على خلاف حكاية الإطار التي رأينا فيها وصفًا إباحيّا فكاهيّا للحمّال مع البنات وهم عراة في البَحرة، لا نجد وصفًا للعلاقة الجنسيّة بين الشابّ والصبيّة رغم التصريح الواضح بالحُبّ. قد يكون السّبب في ذلك أنّ السّارد (الصعلوك الثاني) يتكلّم عن نفسه، ولذلك لا يذكر تفاصيل العلاقة الحميميّة بينهما بل يلمّح إليها فقط. إضافة إلى تركيزه على تصريح هذه الصبيّة (بلسانها) بميلها الواضح نحوه، من النظرة الأولى، وببيتين جميلين من الشعر ينمّان عن حُبّ صادق:[2]

لَوْ عَلِمنا مجيئَكُم لَفَرشنا مُهجةَ القلبِ أو سوادَ العيونِ
وفَرَشنا خُدودَنا والتَقينا لِيكونَ المَسيرُ فوقَ الجُفونِ (ص. 46)

بعد أن بات ليلة معها، يشعر بأنّه قادرٌ على تخليصها من هذا الجنّي/ العفريت (يُستخدمان في هذه الحكاية كمترادِفين) وتحريرها من العالم تحت الأرض. لكنّها تطلب منه أن يَقنَع بحظّه، فله تسعة أيّام وللعفريت اليوم العاشر. وتذكر له أمر القبّة المُطلسَمة ما أن تلمسها حتّى يظهر العفريت في الحال. بما أنّه قد اشتدّ به الغرام فإنّ الإحساس برجولته يقوى، فيقول لها بأنّه لا

[1] Tzvetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, translated by Richard Howard (ITHACA, New York: Cornell University Press, 1975), 107.

[2] نلاحظ أنّ الأبيات الشعريّة التي تخترق السّرد النثري تأتي إمّا لتوضيح أمرٍ وإبرازه، على اعتبار أنّ الشّعر أعلى منزلة من النثر وأقوى في التعبير، أو عند حِوار بين اثنين (ديالوج) في مسألة ما، أو في الحوار مع الذات (المونولوج) للتعبير عن المشاعر الداخليّة.

بدّ أن يكسر القبّة ليأتي العفريت لأنّه موعود بقتله. تبدو الصبيّة أكثر تعقّلا وانضباطا منه، لذا تجيبه ببيتين من الشعر يمهّدان للحدث القادم:

يـا طـالِـبًـا لـلـفِـراقِ مَـهـلًا بِـحـيـلـةٍ قـد كَـفـى اشـتـيـاقُ
اصـبـرْ، فـطـبـعُ الـزّمـانِ غَـدرٌ وآخِـرُ الصُّـحـبـةِ الفِراقُ (ص. 47)

يأتي سلوك الصعلوك الثاني مُخالفًا لما عُرف عنه من اتّساع الثقافة والعلم. فالغرائز الداخليّة تدفعه إلى عدم الالتفات إلى كلامها، بل يرفص القبّة رفصًا قويّا. هذا الفعل المتهوّر هو نقطة تحوّل هامّة في مصير هذا الصعلوك. إلّا أنّ الصبيّة تنبّه كي يسرع في الهرب لينجو من العفريت، فينسى من شدّة خوفه نعله وفأسه. يسرد الصّعلوك مشهد تعذيب العفريت للصبيّة، كما رآه وهو على درجات السلّم. لكنّ صوت بكاء الصبيّة أحزنه وأخافه، فاعتلى درجات السلّم مذعورًا وهرب. يبدو أسلوب تعامُل العفريت مع الفتاة مُعادِلا لتعامُل الرّجل الفَظّ مع زوجته، فيه قسوة بالغة وألفاظ نابية، حيث يعاملها كعاهرة وفاجرة وكاذبة وخائنة. والدّليل هو النعل والفأس. ولذلك، لا تنطلي عليه كذبتها بأنّهما قد تعلّقا فيه عندما جاء يطير إليها مُسرعًا (انظر ص. 47). من مميّزات الأدب الفانتَستيكي وجود مخلوقات خارقة، مثل الجنّ والعفاريت، أقوى من الإنسان. ولكنّ ذلك غير كافٍ، في رأي تودوروف، بل علينا أن نبحث عن دلالة مثلِ هذه المخلوقات؛ إنّها ترمز إلى أحلام القوّة، إضافة إلى أنّها تعويض عن نَقص السّببيّة. ففي حياتنا اليوميّة أحداثٌ تُفسِّرها أسبابٌ معروفة، وأخرى تبدو كأنّها وليدة الصّدفة أو الحظّ. العفريت الشّرير في حكاية القلندريّ الثاني، والذي يعترض حفلةَ الأنس العشقيّة، ليس سوى حظّ البطل العاثِر السيّء.[1]

يصل الصعلوك إلى دكّان الخيّاط ليختلي بنفسه ويفكّر بما جرى له، ويلوم نفسه على رفصه القبّة. أجد أنّ سقوط الصعلوك الثاني في الخطأ نابع من عدم مقدرته على إبقاء الأشياء

[1] انظر، Todorov, *The Fantastic* , 109-110، في بعض النسخ مثل نسخة كلكُتا الثانية لوليَم مَكناطن (1839) وكذلك نسخة محسن مهدي (1984) تَرِد كلمة "قرندلي" والمقصود قلندري بدل صعلوك، بسبب القلب المكاني للحروف وهو أمر منتشر في ألف ليلة وليلة. لا علاقة للقلندري هنا، حسب رأيي، مع إحدى الطرق الصوفيّة (القلندريّة)، إنّما المشترَك هو المظهر الخارجيّ فقط، فهم حليقو اللحية، مشوّهو الخلقة، يعيشون حياة تشرّد، إضافة إلى خروجهم عن المسلّمات الاجتماعيّة.
حول الطريقة القلندريّة بتوسّع، انظر، إبراهيم جريس، "وثيقة أدبيّة من القرن السّابع/الثالث عشر حول الطريقة "القلندريّة""، **الكرمل: أبحاث في اللغة والأدب**، العددان 34-35 (2013-2014)، 5-56.

المتناغمة معًا، واستبعاد ما هو شاذّ (القبّة المطلسمة) عن المجموعة، والذي من شأنه أن يؤذي التناغم ويقوّضه. ذلك يشير إلى أنّ الثقافة الواسعة لا تعني بالضّرورة المقدرة على التصرّف الصّحيح بحسب الظروف المستجدّة، خاصّة إذا سيطرت العواطف على المرء وأضعفت قدرته على التفكير الصّائب.

سرعان ما يجد العفريتُ، بعد أن تنكّر على شكل شخص أعجميّ، مكانَ الصعلوك، فتنشقّ أرض الغرفة ويطلع منها العفريت ليحمل الصعلوك إلى القصر الذي تحت الأرض. كانت الصبيّة عريانة والدّم يسيل من جوانبها.

على عكس حكاية "فتاة الصّندوق"[1] التي اختطفها هي أيضا عفريتٌ في ليلة عرسها، فصارت تمارس الجنس مع الرّجال وتتباهى بعددهم الكبير "على غفلة قرن هذا العفريت" (ص. 11)، فإنّ الصبيّة في هذه القصّة تمثّل نموذج المرأة عندما تحبّ بصِدق، وتضحّي بحياتها من أجل إنقاذ الرّجل (الصّعلوك).

قد تتباين ردود أفعال القرّاء بخصوص "فتاة الصندوق"، فيصفها البعض بالزّانية بينما يبرّر البعضُ الآخر انحرافها الجنسيّ بوصفه ردّ فعل على اغتصابها وأسرها. لذلك فإنّ ممارستها الجنس هو شكل من أشكال الانتقام من جنس الرّجال. أي أنّها انتهجت السّلوك ذاته الذي انتهجه شهريار فيما بعد، عندما صمّم أن يتزوّج كلّ ليلة من فتاة عذراء ليقتلها صباحًا انتقامًا من جنس النساء.[2] لكن، مع صبيّة الصعلوك الثاني، يصعب على أيّ قارئ أن يراها زانية، سوى العفريت الذي يعتبر نفسه زوجها، ولذلك يحقّ له أن يقتلها كونها خائنة. في الحكايتين، العفريت هو المعادل الموضوعي للرجل المغتصِب.

إنّ مشهد تقطيع العفريت لأطراف الصبيّة كي يجبرها على الاعتراف بأنّ الصعلوك هو عشيقها مرعب وطويل، يتخلّله محاولة العفريت استدراج كلّ واحد منهما كي يقتل الآخر بالسّيف إثباتًا لبراءته. كي يفهم شخصان الواحد منهما الآخر، لا توجد ضرورة كي يتكلّما بكلام صريح

[1] أقصد هنا الحكاية التي سبقت زواج شهريار من شهرزاد وهي تابعة لحكاية الإطار (frame story). انظر **ألف ليلة وليلة**، 10-11.

[2] انظر فدوى مالطي دوجلاس، "جسد المرأة = كلمة المرأة: الخطاب والجنس في الكتابة العربيّة الإسلاميّة، السّرد والرّغبة: شهرزاد"، **فصول**، مج. 12، عدد 4 (شتاء 1994)، 158. لقد خصّصت مجلّة **فصول** (عام 1994) ثلاثة مجلّدات تضمّنت مقالات مترجمة إلى العربيّة ومقالات أخرى كتبت أصلًا بالعربيّة، درسَت جوانب مختلفة من ألف ليلة وليلة، كما تناولت مسألة الدعاوي ضد هذا المؤلّف الضّخم مُطالِبةً بإحراق هذا الكنز العالميّ.

مسموع، لأنّ كلّ واحد منهما بإمكانه أن يتخيّل نفسَه مكانَ الآخر فيفهم مشاعره وأحواله وأفكاره. نشهد تجسيدًا لهذه الحالة في تخاطُب الصبيّة والصعلوك، وهما في ظلّ تهديدات العفريت، يُنكر كلٌّ منهما معرفته بالآخر، لكنّ العيون وحركة الحواجب والأصابع تفصح بما يشعران، فيفهم كلّ واحد منهما قصد الآخر، يترجمه الصعلوك للحاضرين المستمعين (في منزل البنات) شعرًا يتحوّل، في هذه الحالة، إلى سَرد حزين يصف حالة هذين العاشقين الشعوريّة:

يُتـرجِمُ طَـرْفي عَـنْ لِسـاني لِتَعـلَمـوا ... وَيَـبـدو لـكُـم مـا كـانَ صَـــدري يَـكـتُـمُ
ولمّـا الْـتَـقـيْـنـا والـدُّمـوعُ سَـــواجِـمُ ... خَـرِسْـــتُ، وَطَـرْفي بـالـهَـوى يَـتـكـلَّـمُ
تُشيـرُ لَنـا عَـمّـا تَـقـولُ بِـطَـرْفِـهـا ... وَأُومـي إلَـيـهـا بِـالـبَـنـانِ فَـتَـفـهَـمُ
حَـواجِـبُـنـا تَـقضـي الحَـوائِجَ بيْـنَـنـا ... فَنَحْنُ سُـكوتٌ وَالهَوى يَتكلَّمُ (ص. 48)

لا يقتنع العفريت بردود فعلهما ويحكُم على الصبيّة بالقتل قائلا لها، بعد أن لاحظها تشير بعينها إلى الصعلوك: "قد زنَيتِ بعينك". ثمّ مُوجِّها كلامه للصعلوك: "يا إنسي، نحن في شَرعنا إذا زنَت الزوجة يحلّ لنا قتلها" (ص. 48).[1] في هذه الحكاية يأخذ العفريت دور القاضي والحاكم فيقتل مَن حكم عليها بالزنا. أمّا الرّجل، لعدم وجود الأدلّة الكافية، فإنّه يكتفي بمسخه قردًا عجوزًا، رغم تضرّعات الصعلوك وتوسّلاته.[2]

[1] في الإسلام يتساوى حال النساء والرّجال إذا ارتكبوا الزّنا: "الزَّانِيَةُ وَالزَّانِي فَاجْلِدُوا كُلَّ وَاحِدٍ مِنْهُمَا مِائَةَ جَلْدَةٍ وَلَا تَأْخُذْكُمْ بِهِمَا رَأْفَةٌ فِي دِينِ اللهِ إِنْ كُنْتُمْ تُؤْمِنُونَ بِاللهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ وَلْيَشْهَدْ عَذَابَهُمَا طَائِفَةٌ مِنَ الْمُؤْمِنِين". **القرآن**، سورة النور، آية 2.

[2] يحكي الصعلوك قصّة المحسود والحاسد كي يقنع العفريت بالعفو عنه. هذه القصّة الجانبيّة لا تتوفّر في النسخة التي أحيلُ إليها في دراستي هذه، لكنّها متوفّرة في النسخة التي نقلها لنا وليَم مكناطن في أربعة مجلّدات وطبعت في الهند (طبعة كلكُتّا الثانية Calcutta II) عام 1839. انظر هذا المصدر، 90-92. تتوفّر النسخة على موقع Google للكتب.

عن المخطوطات والنسخ المختلفة لألف ليلة وليلة، تاريخها وأصولها، انظر، Irwin, *The Arabian Nights – A Companion*, 42-62.

في رأيي، وجود إضافات أو اختلافات بين النسخ يعود في الأساس إلى كون الليالي أدبًا شفويًا في الأصل، وقد تواصلَ خلال فترة امتدّت طويلا في الزمان. لكنّ كون هذا المؤلَّف الضّخم بدون مؤلِّفين يجعلنا نتعامل مع النصوص المدوّنة بدون إسناد أيّ أهميّة أو جدوى لهويّة المؤلّفين. وبالتالي، تُحقِّق "الليالي" ضرورة تطبيق مقولة رولاند بارت (Roland Barthes) عن "موت المؤلّف"، لفتحها المجال أمام دراسات وتأويلات حَداثيّة متنوّعَة.

السّحر والمسخ في ألف ليلة وليلة أمر شائع. لكنّ تحويل الكائن البشريّ إلى صورة حيوان لا يجعله يفقد صفاته البشريّة، وذلك كي يُكتشَف فيما بعد أنّه مسحور.[1] ويأتي التحويل كشكل من أشكال زعزعة التوازن والثبات.

"كلّ سرد هو انتقال بين توازُنَين مُتشابهين لكنّهما غير متطابقين".[2] عبارة تودوروف الموجَزة هذه تلخّص بنية الحكايات في ألف ليلة وليلة على مستوى البناء العامّ وعلى مستوى بناء الأجزاء. فإذا نظرنا إلى بداية حكاية الإطار لوجدنا أنّها تتكلّم عن حالة فيها توازن وثبات واستقرار، هي مملكة شهريار الآمنة، يحبّه شعبه وينتشر في ظلّه العدل والرّخاء، إلى أن تحدث خيانة الزوجة له فينقلب التوازن إلى عدم استقرار على كافّة الأصعدة. وعند التفاتنا إلى خاتمة العمل نجد أنّ التوازن والاستقرار قد عادا إلى المملكة، بعد أن نجحت شهرزاد في تغيير المنظومة الفكريّة والشعوريّة للملك شهريار؛ خلقته من جديد فعادَ رجلا قادرًا على الحبّ. الخاتمة ليست الاستهلال ولو كانا متشابهين من حيث اشتراكهما بحالة التوازُن. بين نقطة البداية ونقطة النهاية هناك طريق طويل من الحركة والزّعزعة وعدم الاستقرار والصّراعات. ما ينطبق على البنية العامّة التي تشمل العملَ كلّه ينطبق كذلك على جزئيّات العمل. فكلّ حكاية عبارة عن بنية لها نقطة بداية ونقطة نهاية، يمتدّ بينهما ما يزعزع هذا التوازن والاستقرار. الخاتمة تعيد خلق التوازن، لكنّه لم يعد ذاك التوازن الأوّل الذي بدأت به الحكاية، فطبيعته مغايرة. حتّى في الحركة الممتدة بين نقطتي التوازن نشهد، خلال عمليّة السّرد، ما يعكّر صفو لحظات من التوازن، فيزعزعها بل قد يهدمها، أي أنّ من طبيعة السّرد أن يمرّ في جزيئاتٍ من التوازن وعدم التوازن.

إنّ اقتحام العفاريت والجنّ للسرد، أو بكلمات أخرى، حين يخترق العجائبيّ حدودَ الواقعيّ، أو حين تَنتهك الأحداثُ الخارقة حدودَ الأحداث الطبيعيّة الواقعيّة، يكون الهدف هو كسر حالة الاستقرار والثبات، إنْ كان ذلك هو التوازن أو عدم التوازن، بهدف الانتقال جَدَليّا إلى مرحلة جديدة.

من هنا، لا جدوى من مناقشة موضوع مصداقيّة وجود قصص معيّنة أو كونها مَدسوسة، بل الأجدر التعامُل مع كلّ النسخ على أساس مبدأ التكامُل، وعلى أساس أدبيّتها ودلالاتها المختلفة.

[1] انظر، محمّد بدوي، الرّاعي والحملان: قراءة في الحمّال والبنّات"، **فصول**، مج. 13، عدد 1 (ربيع 1994)، 154.

[2] Todorov, *The Fantastic*, 163.

لنأخذ على سبيل المثال، حكاية الصعلوك الثاني. كان بإمكانه أن يعيش سعيدًا، ولمدّة طويلة، مع الصبيّة في القصر الذي تحت الأرض. ولكن، في هذه الحالة لن تكون لدينا حكاية. "لحُسن الحظّ (يقول تودوروف) هناك تحريم.. هناك قانون: عدم لمس قبة الجنّي المُطلسمة. وهذا تمامًا ما يفعله البطل فَورًا".[1] إنّه سرعان ما ينتهك المحظور. هكذا نرى كيف تتوافق الأدوار الاجتماعيّة والأدبيّة، ففي الحالتين نحن نهتمّ بكلّ ما يَنتهك أو يخالِف القانون. إنّ تدخُّل العنصر الفوق-طبيعي يشكّل دوما كسرًا للقوانين المؤسَّسة في النظام القائم.[2]

قد يكون اختيار مَسخ هذا البشريّ إلى قرد يعود إلى أنّه أقرب المخلوقات شبهًا بالإنسان، وهو بدون ذيل (على عكس السّعدان). إضافة إلى وجود مُعتقد أنّ القردة كانوا أناسًا فمُسخوا لعصيانهم الله. جاء في القرآن بأنّ الله قد مسخ مجموعة من اليهود قردة بعد أن تحايلوا في قضيّة المحافظة على قدسيّة السبت.[3] سبب إضافيّ هو أنّ القرد معروف بالشبق ومولع بالنكاح. هكذا جاءت صورته في ألف ليلة وليلة، وهو يشبه تلك الصورة التي أعطيَت للعبد الأسود.[4] يعني أنّ ابن الأمير قد فشل في مهمّته، رغم التحذير، في لحظة تهوّر، بسبب النشوة الجنسيّة العارمة، فصار مندفعًا، مغرورًا لا يفكّر بالعواقب. نعرف بأنّ القرد، بحسب الدراسات العلميّة الحديثة، يعيش اللحظةَ التي هو فيها دون أن يُحسن التخطيط.[5]

يبكي الصعلوك -القرد بعد أن رأى صورته القبيحة، ويعود إلى حالة التشرّد من جديد. يرى مركبًا قاصدًا البرّ فيقترب منه، لكنّ البحّارة يتشاءمون من منظره ويطلبون من الرئيس قتله، فتسيل دموع القرد ممّا يجعل الرئيس يحنّ عليه ويضمّه إلى مركبه. يتصرّف القرد بشكل لافت للنظر، فهو يفهم ما يقوله الرئيس وينفّذ ما يطلبه. تصل المركب إلى مدينة جديدة، فيَحضُر مماليك من طرف المدينة يهنّؤون التجّار بالسّلامة، ويخبرونهم بأنّ الملك الذي توفي وزيرُه، وكان

---

[1] **ن. م.**، 165.

[2] انظر **ن. م.**، 166.

[3] انظر، **القرآن**، سورة البقرة، آية 65.

[4] انظر حكاية "بنت السلطان والقرد" التي أحبّت عبدًا أسود، وبعد أن أقامت علاقة جنسيّة معه صارت مهووسة بالجنس إلى حَدّ أنّ القرد هو الوحيد الذي كان يُشبعها نكاحًا. انظر، ألف ليلة وليلة، مج. 3، 598-599؛ Marzolph and Leeuwen, "King's Daughter and the Ape", in: *The Arabian Nights Encyclopedia* vol. 1, 262-263.

[5] انظر التجربة التي أجريت على القردة بهدف إثبات صحّة الفرضيّة المذكورة أعلاه في الكتاب التالي: William Von Hippel, *The Social leap* (New York: Harper Collins, 2018), Kindle edition, 37-38.

من أشهر خطّاطي المدينة، يودّ أن يكتشف شخصًا بديلًا، خطّه في غاية الجمال، كي يعيّنه مكان الوزير. لذلك يطالب الملك باختبار خطّ البحّارة. يتقدّم القرد ويقترح نفسه فيسخر منه الجميع، لكنّ تصميمه وتأييد رئيس المركب له، يرغمهم على القبول بأنّ يكتب هو أيضا شيئا ما، إضافة إلى غيره، كي يكون الحُكم فيما بعد للملك. يفاجئ القردُ الجميع بكتابة أبيات شعريّة بعدّة خطوط عربيّة، فيها توجُّه صريح إلى الملك واصفًا إيّاه بأنّه مثال الكرم والفضل، يحبّه الناس، كما يذكر أهميّة أن يكتب المرء ما يمكن أن ينفع الناس، كي يكافأ يوم القيامة (انظر، ص. 49). يقرّر الملك بعد أن قارن بين الخطوط بأنّه يريد صاحب الأبيات الشعريّة لتميّز خطّه بالجمال، كما يطلب من الخدم إحضاره بعد أن يلبسوه حلّة مناسبة، فيضحك الجميع لهذا القرار، ثمّ يعترفون للملك بأنّ صاحب الخطّ هو قرد وليس آدميّا. فيزداد اندهاش الملك ويهتزّ طربًا لهذا الخبر ويأمر بإحضار القرد العجيب.

يتحاور القرد مع الملك عن طريق كتابة أبيات شعريّة تناسب جلسة الطعام التي دُعي إليها، وذاكرًا الكنافة وقد ماجت بالسّمن والعسل كألذّ طبق حلوى قد اشتاق إليه. كذلك يلعبان معًا لعبة الشطرنج ليغلب القردُ الملكَ مرّتين.

يدعو الملك ابنته لمشاهدة هذا القرد العجيب، فتأتي وسرعان ما تغطي وجهها، فيندهش الملك من سلوكها هذا لتكشف له بأنّ هذا القرد ابن ملك وقد سحره العفريت جرجريس الذي هو من ذريّة إبليس، بعد أن قتل الصبيّة زوجته. تؤكّد لأبيها قدرتها على فكّ السّحر فقد علّمتها إيّاه عجوز ماكرة بينما كانت هي صغيرة.

ندخل بعد هذا الحديث إلى أجواء من حرب دامية بين العفريت وابنة الملك، يتحوّل كلّ واحد منهما عدّة مرّات إلى أشكال مختلفة بسرعة خياليّة، وبحسب مقتضى الحال، إلى أن تتغلّب عليه أخيرًا ابنة الملك، بعد التكبير وذكر الله. لكنّ النتيجة كانت فادحة فجزء كبير من وجه الملك يحترق، كما تُتلف عين الصعلوك، وابنة الملك تطلب إحضار طاسة الماء بسرعة كي تزيل السّحر عن القرد، لمعرفتها بأنّها موعودة بقتل العفريت، لكنّ موتها سيكون بعده. تموت ابنة الملك وهي تقول الشهادة، بمعنى أنّ البعد الدّيني الإسلامي واضح كما في كثير من حكايات ألف ليلة وليلة. يحزن الملك على ابنته ويطلب من الأمير (الصعلوك) أن يفارقهم، فطلعته القبيحة لم تجلب إلّا الدّمار والهلاك عليهم. لذلك، بعد سفر طويل، يقصد الصعلوك بغداد (التي عرفت في تلك الأيّام بدار السّلام) علّه يجد حُكمًا عادلًا عند أمير المؤمنين.

نجد أنّ فقدان الصعلوك الثاني لصورته الآدميّة جَعَله يسترجع شخصيّته الأولى التي تميّزت بالحكمة وبالثقافة الواسعة، بل صار يؤكّد على هذا الجانب الذي فقده بعد علاقته بالصبيّة "زوجة العفريت". التحوّل العجيب الغريب من إنسان إلى قرد (أو إلى أيّ صورة أخرى) يتمّ بمنتهى السّهولة في قصص الليالي، دون تفسير منطقيّ، كأنّ استخدام السّحر أمرٌ مألوف يمارسه في الأغلب العفاريت والنساء. كلّ ذلك يضاعف من غرائبيّة هذا النّوع الأدبيّ.

إنّ الغرائبي، الخارق، الفوق-طبيعي (uncanny) هو اللا-مألوف الغامض يظهر في صميم المألوف العادي ويخترقه. إنّ قدرة الفنّ عمومًا، والأدب بشكل خاصّ، على زعزعة معتقداتنا وافتراضاتنا وانتهاكها ترتبط بالغرائبي الفوق-طبيعي. لقد كان سيغموند فرويد أوّل مَن طوّر هذا المفهوم، الذي اعتبره مركزيّا في وصف الأدبيّ، وذلك في مقال له بعنوان (The Uncanny) نشر عام 1919.[1] إنّ الغرائبي يجعل الأمور غير مؤكّدة، بمعنى أنّها لا تظهر بشكلها المألوف الذي اعتدنا عليه، بل تتحدّى كلّ عقلانيّة ومنطق. "الأدبيّ"، عند فرويد، أغرب مِمّا يمكن أن يتخيّله أو يتقبّله التحليل النفسي والعلم عموما، وذلك لقدرته على كسر النظام وتشويشه وخلق التجويفات والغرابة.[2]

يبدو لي أنّ تودوروف يميّز بين ثلاثة مفاهيم: الفانتَستيك (fantastic)، الغرائبي (uncanny) والعجائبي (marvelous). إنّ الفانتَستيك مفهوم ذاتيّ يتعلّق باستجابة القارئ الضّمنيّ للنصّ، فهو يقتضي اندماجه بالشخصيّات ودخوله إلى عالمهم، ذلك العالم الذي يكتسب تعريفه من خلال الإدراك المُلتَبَس للقارئ لما يجري من أحداث يسردها عليه النصّ. المعادلة التي تلخِّص روح الفانتَستيك هي تلك العبارة التي كثيرًا ما نسمعها من جانب القرّاء: "لقد كِدتُ أصدّق"؛[3] إمّا الإيمان المطلق أو الميل إلى الشكّ التامّ هو ما سيوصلنا إلى ما وراء الفانتستيكي، والتردّد هو الذي يُبقيه حَيّا.[4]

---

[1] راجع الملاحظة الهامشيّة رقم 2، ص. 199. في مقال فرويد *Das Unheimliche* (The Uncanny) يحلّل هذا المفهوم ويطبّقه على قصّة قصيرة للكاتب الألماني هوفمان (E. T. A. Hoffmann) بعنوان "The Sand-Man" (رجل الرّمل). انظر كذلك، Andrew Bennett & Nicholas Royle, *An Introduction to Literature, Criticism and Theory* (London: Pearson Longman, 2009), 40.

[2] انظر، Bennett & Royle, *An Introduction to Literature*, 41.

[3] "I nearly reached the point of believing". Todorov, The Fantastic, 31.

[4] انظر **ن. م.**، 31.

يتوسّط الفانتستيك نوعَين أدبيّين هما: النوع الغرائبي (uncanny) والنوع العجائبي (marvelous). يتحقّق الفانتَستيك فقط في حال شكَّك الشخص في الأمر الذي يواجهه: هل هو مجرّد وَهم أم هو واقع تتحكّم فيه قوانين غير معروفة لنا. لكن، عندما نؤكِّد، نحن القرّاء، أحدَ الاحتمالين فإنّنا نترك الفانتَستيك إلى نوع يُجاوِره (neighboring genre) هو إمّا الغرائبيّ أو العجائبي. هذا يعني أنّ الفانتَستيك هو ذلك التردّد أو الحيرة التي يختبرها شخصٌ لا يعرف سوى قوانين الطبيعة، وهو يواجِه حَدَثًا يبدو في ظاهره خارقًا للطبيعة.[1] لذلك، يجب تعريف الفانتَستيك من خلال صلته بمفهومين آخرين هما الواقعيّ والخياليّ.

> "علينا أن نَحكم على الحكاية الفانتَستيكيّة ليس من خلال مقاصد المؤلّف وميكانيزمات الحبكة، إنّما من خلال الحِدّة العاطفيّة التي تُحدِثها. تكون الحكاية فانتَستيكيّة عندما يختبر القارئ شعورًا عميقًا بالخوف والرّعب، وشعورًا بوجود عوالِم وقِوى غير مُتوقَّعَة".[2]

يتميّز الفانتَستيك بتدخُّل السّرّي الخَفِي (mystery) بشكل وَحشِيّ إلى سياق الحياة الواقعيّة.[3] باستثناء الحكاية الخرافيّة (fairy tale) كلُّ القصص التي تتضمّن مخلوقات فوق طبيعيّة (supernatural stories) هي قصص رُعب تجعلنا نتساءل إذا كان ما يُفترَض أن يكون مجرّد خيال هو عمليًا الواقع الحقيقيّ.[4] إذن، ما يميّز الأدب الفانتَستيكي هو ذلك التردُّد الذي يحدُث بين الحقيقيّ-الواقعيّ والخياليّ. نشعر بأنّ ما حدث حقيقيّ، ولكنّنا نحتار ونتردّد فيما إذا فهِمنا الحَدَث بشكل صحيح. كما أنّنا نتساءل إذا كان ما اعتقدنا أنّنا قد أدركناه عن طريق الحواسّ ليس هو، في الواقع، إلّا نتاج خيالنا.[5]

خلاصة الكلام، إذا قَبِلنا بإمكانيّة وجود تفسير عقلاني للفانتَستيكي المعروض علينا، فهذا يعني أنّنا نتعامل مع مجال النوع الغرائبي (uncanny)، بينما في حالة وجود عنصر فانتَستيكي

[1] انظر، Todorov, *The Fantastic*, 25.

[2] انظر ن. م.، 34-35.

[3] انظر، ن. م.، 26-25.

[4] انظر ن. م.، 35.

[5] انظر ن. م.، 36.

ندركه على أساس أنّه فوق-طبيعي، ولا نستطيع تفسيره بواسطة تصنيفه ضمن ما هو خاضع لقوانين الواقعي (real)، فإنّنا في هذه الحالة نتعامل مع العجائبي (marvelous).[1]

تذكّرنا حالة الصّعلوك الثاني، الذي مسخه العفريت إلى قرد، بشخصيّة چريچور سامسا (Gregor Samsa) في قصّة فرانتس كافكا (Franz Kafka) الموسومة بعنوان "المسخ" (Metamorphosis) بحالتها العجائبيّة حيث لا نجد سببًا عقلانيّا، أيّا كان، يفسّر لنا ظاهرة تحوّله الفجائي، وبالتالي هي مرعبة أكثر. نجد أنّ ردّة فعل كلّ واحدة من الشخصيّتين مختلفة تمامًا رغم تحوّلهما إلى كائن غير إنسانيّ. قد يتعاطف القارئ مع چريچور سامسا أكثر من تعاطفه مع الصّعلوك الثاني، وذلك لأنّه لم يرتكب خطأ يستحقّ مسخه بطريقة بشعة للغاية.

إنّ إيمان بعض الناس بوجود الجنّ والعفاريت والسّحر يجعلهم يتقبّلون مسخ الصّعلوك الثاني، على أساس أنّ قوانين الطبيعة تظلّ سليمة، بينما هذه القوى الفوق-طبيعيّة تقدِّم تفسيرًا للظاهرة الموصوفة، أي يتعاملون معها كعوامل "عقلانيّة" مُفسِّرة لغرائبيّة الأشياء. من هنا، أعتقد أنّ تمييز الغرائبيّ عن العجائبيّ هو أمرٌ نسبيّ، له علاقة بالمنظومة الفكريّة للقارئ، بمعتقداته، وبكيفيّة تصوُّره لأمور الواقع وإدراكه لها. ولذلك أجد أنّ تقسيم تودوروف النوعيّ ليس عمليّا، ولا يحسم الأمور بشكل قاطع. بينما أعتبر الكلمة الإنجليزيّة "uncanny" (وهي ترجمة لا بأس بها للكلمة الألمانيّة *unheimlich*) والتي تدلّ على الغرابة والخروج عن المألوف بشكل قد يكون صادِمًا مُرعبًا، ومُثيرًا للعَجَب العُجاب، وكذلك لاحتوائها على البعد الخياليّ والخارق معًا في صِلتهما بما هو واقعيّ، هي التي بإمكانها اختصار هذا الجدل "اللغوي" الذي يثيره تودوروف. لذلك، لا ضرر في أن نستخدم بالعربيّة (دون تمييز) "الغرائبي" أو "العجائبي" أو "الغرائبي-العجائبي" بحسب استجابتنا للنصّ الأدبي.[2]

---

[1] انظر، Codruţa Goşa, "From Fantastic *Twilight to Fifty Shades* Fanfiction: Not another Cinderella Story", in: *Reading the Fantastic Imagination: The Avatars of a Literary Genre*, edited by Dana Percec (Newcastle upon Tyne, England, Cambridge Scholars Publishing, 2014), 58.

[2] نجد أنّ الحسّ الشعبي قد أدرك بفطنته أمور الحياة ومصادفاتها، فكثيرا ما يوصَف الحَدث في ألف ليلة وليلة على أنّه عجيب وغريب، بل هناك قصّة طويلة تحمل هذا العنوان، وتتناسب استراتيجيّات السّرد فيها بما يُكتَب هنا عن "حكاية الحمّال مع البنات".

من ناحية أخرى، أجد أن تعريف برتولت بريخت (Bertolt Brecht) لما هو "واقعيّ" (real)، مناسبًا. فالواقعيّ ليس شيئا مُعطى ببساطة، ليس شيئا مُحدَّدًا ثابتًا، إنّما يتركّب ويتشكّل من خلال الإدراك الإنسانيّ، اللغة، المعتقدات والافتراضات، وبالتالي هو قابل للتغيُّر.[1]

يستيقظ جريجور سامسا في الصّباح بعد أحلام مزعجة ليجد نفسه وهو لا يزال في فراشه بأنّه قد تحوّل إلى حشرة ضخمة كبيرة. يحدُث المَسخ كأنّه شيء طبيعيّ، دون أيّ عامل خارجيّ يفسِّر الحَدَث، وهذا يزيد من عجائبيّة وغرائبيّة القصّة التي تتحدّى كلّ القوانين الفيزيائيّة والعقلانيّة، كما تنتهك عالم السِّحر وتسخر منه، فحالة الشخصيّة ليست نتيجة ممارسة سحر ما عليه.

يعتقد جريجور سامسا في البداية بأنّه لا يزال يحلم، لكنّه سريعًا ما يكتشف عكس ذلك. بسبب الأحداث المُخيّبة التي تواجهه، وتصرّفات الأشخاص المحيطين به الذين عبّروا عن عدم تحمُّلهم لوجوده الشاذّ، يحاول جريجور أن يقنع نفسه بأنّ حالته هذه مفيدة، فسيستريح من المسؤوليّات الجمّة الملقاة على عاتقه. تدريجيّا يتقبّل فكرة أنّه حيوانيّ، بل يعتاد على حالته هذه، فيرفض ما يأكله البشر، كما يفقد ثقته بأحكامه كإنسان لأنّه بات مُتقبِّلا لصورته الجديدة. وبالتالي، يتكيّف مع فكرة موته أو ضرورة غيابه التامّ عن الوجود.[2] في المقابل، رأينا أنّ الصعلوك الثاني حاربَ بقوّة لاستعادة صورته البشريّة من جديد، رغم أنّ ذلك قد أدّى إلى موت الأميرة والطواشي واحتراق نصف وجه الملك. ولم يكتفِ بذلك، بل توجّه إلى بغداد على أمل أن يجد حلّا "يكافئه" على معاناته الصّعاب. إذن، نحن أمام شخصيّة فاعِلة إيجابيّة، على عكس شخصيّة جريجور سامسا السّلبيّة المُستسلمة لقدرها.

---

[1] انظر، Bennett & Royle, *An Introduction to Literature*, 36. هذا ما يفسّر ويوضّح فكرة بريخت عن وظيفة الدراما (ويمكن تعميمها على الأدب والفنّ عمومًا) بأنّها يجب أن تخلق شعورًا بالاغتراب (alienation effect)، بالارتباك وبالتفكّك. "تماما مثل اهتمام الشكلاني الرّوسي بالتغريب defamiliarization، ينصبّ اهتمام بريخت على الإمكانيّات السياسيّة، التحويليّة، بل والثوريّة في جعل ما هو مألوف غريبًا. بصياغة بريخت: "الاغترابات الجديدة مُعَدّة فقط كي تحرِّر الظواهر التي يفرضها المجتمعُ علينا من سِمَة المألوفيّة التي تحول دون إدراكنا لهذه الظواهر في أيّامنا"". انظر،

Nicholas Royle, *The Uncanny* (New York: Manchester University Press, 2003), 5.

[2] للتوسّع في تحليل قصّة كافكا انظر، Todorov, *The Fantastic*, 169-175. انظر كذلك Franz Kafka, *The Metamorphosis and Other Stories* (Oxford: Oxford University Press, 2009), translated by Joyce Crick with an introduction and notes by Ritchie Robertson, 29-74.

تعالُق الحُلم و"العجائبيّ" بالواقعيّ

يَعتَبر **الصعلوك الثالث** حكايته أعجب من حكاية الصعلوكين السابقين، ويبدأ حكايته بعبارة هامّة، هي المفتاح لحظّه السيّء: "هذان جاءهما القضاء والقدر، وأمّا أنا فسبب حَلق ذقني وتلف عيني أنّني جلبتُ القضاءَ لنفسي والهمّ لقلبي" (ص. 53). قد يشير ذلك إلى أنّ التغيير الذي حدث على حياة الصّعلوكين السّابقين كان سببه عوامل خارجيّة، بينما في حالته السّبب نابع، بالدّرجة الأولى، من الدّاخل.

مع ذلك، لا يمكن أبدًا فصل العالم الدّاخليّ عن الخارجيّ، لأنّ وجود الإنسان هو "هناك" أي في صميم العالم الخارجيّ بكلّ تشعّباته، وبالتالي يستحيل فصل الطبيعة الذّاتيّة عمّا يحصل في العالم. باختصار، "أنا" الإنسان ووجوده، بلغة هَيدچر (Heidegger)، هو Dasein أي "الوجود هناك". بالنسبة لهَيدچر، الخاصيّة الأساسيّة لوجودنا في العالم هي غرائبيّة (uncanny) وكأنّنا لسنا في بيتنا.[1]

هل تقوم خطيئة الصّعلوك الثالث على طلبه بأن يكون حُرّا، فضوليّا، يهوى الخَفِيّ المجهول، متحدّيا القضاء والقدر؟ أم هي عبارة مُضَلّلة، تؤكّد بالنتيجة بأن لا أحد يستطيع الهروب من قدره؟

هو ابن ملك، أخذ المُلك عن أبيه بعد وفاته، وحكم مدينته المكشوفة على البحر بالعَدل. لكنّه شغوف بالسّفر في البحر، وعنده فضول شديد لاكتشاف الجزائر حول مملكته. لذلك يترك بلاده الآمنة (البرّ، رمز الاستقرار والثبات) في رحلة اكتشاف للمجهول (البحر، رمز الحركة الدائمة والمفاجآت غير المتوقّعة).

إذن، ما سيصيبه نابع أساسًا من إرادته وطبيعة شخصيّته. وتأتي العوامل الخارجيّة كمساعِدة في إحداث التغيير. فالرّياح تأخذ مركبهم إلى مكان يُنذر بالهلاك، ولا توجد إمكانيّة لتغيير سَير المركب، بل سيصلون لا محالة إلى جبل من حجر أسود يسمّى حجر المغناطيس، والمياه ستجرّهم غصبًا إلى جهته، لتكون النتيجة، التي لا مهرب منها، هي تمزُّق المركب بعد أن ينجذب كلّ مسمار في المركب إلى الجبل ويلتصق به. النجاة مستحيلة، فوراء البحر تقوم قبّة من النحاس الأصفر في أعلى الجبل، وعليها فارس على فَرس من نحاس، وبيده رمح من نحاس، وعلى صدره لوحة مطلسمة. ما دام هذا الفارس راكبًا على فرسه فمن المستحيل أن ينجو راكب

[1] انظر، Royle, *The Uncanny*, 4.

أو مركب. هذا يعني أنّ الخلاص لن يتمّ إلّا في حالة واحدة فقط، وهي وقوع هذا الفارس عن فرسه.

يتحقّق ما قاله رئيس المركب للمسافرين معه، فيهلك المركب ويغرق معظم المسافرين. ينجو الملك/ الصعلوك الثالث من الموت المحتّم بعد أن اعتلى لوحة من الخشب، فتأخذه الريح والأمواج إلى الجبل، ويؤدّي طريقٌ بالجبل على هيئة سلالم إلى أعلاه. نلاحظ أنّ الصّعلوكين السّابقين قد هبطا إلى مكان تحت الأرض، مقفل ولكنّه كالفردوس، بينما هنا الصّعلوك يريد أن يصل ذروة الجبل – مكان مرتفع ومفتوح. يطلع الصّعلوك سالما ويصل إلى القبّة التي على الجبل. هناك يركع ويصلّي لله شاكرًا له على سلامته. ينام تحت القبّة ويحلم بأنّ أحدًا يكلّمه ويقول له:

> "يا ابن خصيب، إذا انتبهتَ من منامك فاحفر تحت رجليك تجد قوسًا من نحاس وثلاث نشّابات من رصاص منقوشًا عليها طلاسم، فخُذ القوس والنشّاب وارمِ الفارسَ الذي على القبّة وأرح الناسَ من هذا البلاء العظيم. فإذا رميت الفارس يقع في البحر ويقع القوس، فخُذ القوس من يدك وادفنه في موضعه، فإذا فعلت ذلك يطفو البحر ويعلو حتّى يساوي الجبل، ويطلع عليه زورق فيه شخص غير الذي رميته فيجيء إليك وفي يده مجداف، فاركب معه ولا تُسَمِّ الله تعالى فإنّه يحملك ويسافر بك مدّة عشرة أيّام إلى أن يوصلك إلى بحر السّلامة. فإذا وصلت هناك تجد مَن يوصلك إلى بلدك، وهذا إنّما يتمّ لك إذا لم تُسَمِّ الله" (54).

عالم عجائبي غريب ثريّ بالصّور، ويأتي الحُلم ليضاعف من عجائبيّته. كما نرى تتكرّر عبارة التحريم والتحذير والتنبيه مرّتين: "لا تسمِّ الله". إنسان مؤمن هو هذا الصعلوك، بينما مضمون هذا التحريم يتناقض مع الإيمان! وظيفة الحُلم كشف الوسيلة للقضاء على هذا الفارس الذي يشكّل "بلاء عظيمًا"، بينما تأتي صورة الحالم على أنّه البطل المنقِذ. على عكس الحكايتين السّابقتين حيث لا نجد اسما للشخصيّة المركزيّة، هذا الصعلوك له اسم ويدلّ على الخصب والرّفاهيّة والازدهار.

يُنفِّذ ابن خصيب ما جاءه بالحلم بحذافيره، أي أنّه يُحقّق الرؤيا لصالح الناس ويواجه الشرّ ويصرعه. يبقى ابن خصيب صامتًا، كما أُمِر في الحلم. لكن، ما أن رأى أولى معالم مدينته حتّى نسي، من شدّة فرحه، التحذير، فذكر الله وهلّل وكبّر. عندها يلقيه الشخص المجدِّف إلى البحر، فيعوم ساعات طويلة، لكنّه يتعب تعبًا شديدًا ويوقن بأنّه سيموت. مرّة أخرى يجيئه الإنقاذ، فقد هبّت رياح شديدة فحملته على موجة عظيمة ورمته إلى البرّ. نَشَّف ثيابه ونام إلى

الصباح ليمشي مكتشفًا المكان الجديد؛ جزيرة صغيرة يحيط بها البحر من كلّ الجهات. يتمنّى الموت من كثرة ما ابتُلي به. لكن، فجأة تقترب مركب فيصعد بسرعة إلى شجرة ليرى عشرة عبيد يخرجون من المركب ويتوجّهون إلى وسط الجزيرة. حفروا الأرض ليظهر باب لطابق يؤدّي إلى قاعة تحت الأرض. صاروا ينقلون جميع محتويات المركب من خبز وحبوب ولحوم إلى داخل الطابق. ثمّ أتَوا من المركب ومعهم شيخ كبير هَرِم يمسك بيده صبيّا في غاية الحسن والجمال، ويُلبسه العبيد حلّة من أحسن الثياب تليق بجماله. اتّجهوا جميعهم إلى الطابق وغابوا عن النظر.

ينزل ابن خصيب عن الشجرة ويتوجّه إلى الطابق وينزل عنه التربة ويفتح الباب وينزل السلّم، ليجد تسعة وثلاثين بستانا جميلا. ثمّ يرى بابا يفتحه، فيجد فرسا مسرجا ملجما مربوطا. يفكّه ويركبه فيطير به ويضعه على سطح، لكنّه يضربه بطرف ذيله على عينه فيتلفها، ثمّ يهرب. ينزل عن السطح ليجد عشرة شباب عور، لكنّهم يرفضون بقاءه معهم، فيخرج مطرودًا حزين القلب، ويسير إلى أن يصل بغداد.

تبدو هذه الحكاية، لأوّل وهلة، أضعف من سابقتها، بسبب وجود عناصر في القصّة لم توظّف كما يجب، بل تُثير أسئلة لدى القارئ دون أن يستطيع إيجاد إجابة عنها من خلال النصّ. هل التحريم من ذكر اسم الله يأتي للإشارة إلى أنّ المؤمن من طبيعته، خاصة عندما يكون في حالة حزن شديد أو فرح أو ألم، يندفع تلقائيّا وبشكل طبيعيّ إلى ذكر اسم الله؟ هذا يبيّن أنّ فكرة الله موجودة عميقًا في دخيلة الإنسان المؤمن، ومن الصّعب اقتلاعها من ذاته. إن كان هذا هو التفسير فإنّ الحكاية على مستوى عالٍ من العُمق، فيما يخصّ هذا الجانب.

في المقابل، هناك أسئلة إضافيّة يثيرها النصّ فينا؛ لقد نزل الصّعلوك الطابقَ، الذي انفتح على أشكال مختلفة من الجنّة/ الفردوس، بهدف أن يرى ماذا يفعل الشيخ مع الصبيّ. ولكن، مَن يتابع قراءة النصّ لا يجد أيّ عبارة تدلّ على أنّه قد التقى بالعبيد أو بالشيخ مع الصّبيّ الوسيم. فلماذا ذُكروا، إذن؟ وما دور ابن خصيب في هذه الحالة؟ لماذا جاء ذِكر عدد هذه البساتين؟ ثمّ لماذا ضربه الفرسُ الطائر بذيله؟ أم هي مجرّد صدفة وقعت دون قصد؟[1]

[1] يركّز محمّد بدوي في قراءته لهذه الحكاية على معدن النحاس، كأنّه مشتقّ من النحس. كذلك يذكر رأي أبي حيّان التوحيدي بأنّ الأكل في أوعية من النحاس يجلب الأمراض ويفسد المزاج. لكنّ الأهمّ في قراءته اعتباره فضول الصعلوك هو إثمه وخطيئته التي جرّت عليه الويلات. انظر، بدوي، الرّاعي والحملان، 157-158.

يقدّم محمد بدوي إجابته عن السؤال الأخير وهو أنّ ابن خصيب أراد التحليق وهو أمر خاصّ بالأنبياء فقط؛ "خصيصة نبويّة تنقل النبيّ من أسفل إلى أعلى عبرَ الحصان المقدّس، البراق، في رحلة المعراج إلى السماء".[1] ولذلك، مع أنّ الفرس قد أنقذه، لكن وجب عقابه في الوقت ذاته، فهو إنسان عاديّ لا يجب أن تهفو نفسه إلى هذه التجربة.

إنّ الأسئلة المطروحة أعلاه تجد إجابة عنها إذا راجعنا نسخة وليَم مَكناطن (William Macnaghten) لألف ليلة وليلة، والتي نقلها عن نسخة كُتبَت في الدّيار المصريّة (1839). في هذه النسخة يتوفّر جزء طويل من الحكاية لم يُذكر (أو حُذِف) في النسخة المعتمَدة في هذه الدراسة، ممّا يبرهن على اختلاف المخطوطات التي وصلتنا عن ألف ليلة وليلة.[2]

نفهم بأنّ الصبيّ يُترَك في الطابق تحت الأرض، بعد أن جُهِّز المكان بكلّ ما يحتاجه السّاكن، ويغادر الشيخُ الهرم، كما يغادر العبيد بعد أن أعادوا التربة كما كانت قبل الحفر. بعد أن يغيبوا عن النظر يقوم ابن خصيب بنبش التربة وفتح الطابق ليجد سلّما حجريّا ينزل درجاته، فيجد بنيانا نظيفا مفروشا بأنواع البسط والحرير، والصّبيّ جالس لوحده على مرتبة عالية، وفي يده مروحة وبين يديه مشموم ورياحين. فلمّا رأى الصعلوكَ اصفرّ لونه، لكنّ الأخير سلّم عليه وهدّأ من روعه، قائلا له:

"أنا إنسيّ مثلك ابن ملك. ساقتني المقادير إليك أونّسك على وحدتك. فما قصّتك وما حكايتك حتّى سكنت تحت الأرض وحدك؟".[3]

يقصّ الغلام قصّته فنعرف أنّه ابن تاجر مجوهرات غنيّ، لديه مماليك وعبيد، وتسافر مراكبه التجاريّة إلى أقصى البلاد. لكنّ التاجر حزين لأنّه لم يُرزق بولد. يحلم التاجر بأنّه سيولد له غلام قصير العمر. تحبل زوجته وتنجب صبيّا. يفرح ويقيم الولائم ويطعم المساكين والفقراء. يكتب تاريخ ميلاد ابنه ويستشير المنجّمين، فيخبروه بأنّ ولده سيعيش خمسة عشر عامًا، فإن تجاوز هذه الأعوام سالمًا فسيعيش زمانا طويلا. أمّا سبب موته فهو وقوع الفارس عن فرسه النحاسيّ القائم على جبل المغناطيس. الشخص الذي سيقتله هو نفسه الذي ينجح في رَمي الفارس، وهو ملك اسمه عجيب بن خصيب. وسيكون مقتل ابنه بعد خمسين يومًا من وقوع

[1] ن.م.، 158.

[2] هذا الجزء من الحكاية نجده أيضا في نسخة محسن مهدي. انظر محسن مهدي، **كتاب ألف ليلة وليلة**، تحقيق، تقديم وتعليق محسن مهدي (ليدن: بريل للنشر، 1984) (3 مجلّدات)، مج. 1، 182-200.

[3] وليَم مَكناطن، **ألف ليلة وليلة** (4 مجلّدات). مج. 1، 108. متوفّر على كتب Google.

الفارس. لذلك، يقرّر أبوه، بعد أن وصله خبر سقوط الفارس، وقد بلغ ابنه الخامسة عشرة من عمره، أن ينقله إلى هذا المكان الذي هو تحت الأرض حِفاظًا على حياته.[1]

لقد مرّ معنا حلمان في هذه الحكاية، وفي كليهما يبدو الحلم واضحًا يحمل رسالة إرشاديّة للحالم توجّهه بدقّة عجيبة، وبالتفاصيل، إلى كيفيّة التصرّف في الواقع. لا وجود للحدود بين العالم الواقعيّ وعالم الأحلام، كأنّ كلّ مجال يُكمل الآخر. وهي أحلام تنبؤيّة. في رأي مارينا وارنر (Marina Warner)، اللاواقعيّة في قصص الليالي تتناسب مع طبيعة تجربة الحلم وخصائصه، وذلك من خلال الأحداث المفاجئة المُفعَمَة بالحيويّة، والتقطيع، والحوادث العَرَضيّة المتشابِكة في أغلبها، والانزياحات في الزمان وفي المكان، وعدم ثبات الأجسام، وتكرار لموتيفات (motifs) معيّنة.[2]

يحتار ابن خصيب من قصّة الصبيّ العجيبة، ويقول لنفسه بأنّه من المستحيل أن يقتله، بل على العكس سيقوم على خدمته والاهتمام بأكله وشربه ومنادمته. ووعد الصّبيّ بأنّه سيقيم معه إلى أن يحين موعد رجوعه إلى بلاده.

يبقيان معًا في أكل وشرب ولعب مدّة تسعة وثلاثين يومًا. يطلب الصبيّ الاستحمام في الليلة الأربعين (وهو اليوم الأخير لبقائه تحت الأرض، فإن مرّ بسلام يكون قد كسب حياته من جديد). يقوم ابن خصيب بتسخين الماء ويغسل جسده ويغيّر له أثوابه. يستلقي بعدها الصبيّ على الفراش لينام. لكنّه يطلب أن يقطع له ابن خصيب البطيخة الموجودة في الخزانة.

> "وقلتُ يا سيّدي ما عندك سكّين، فقال ها هي فوق رأسي على هذه الصُّفّة العالية. فقمتُ وأنا مستعجل فأخذتُ السكّين ومسكتها من نصالها ورجعت إلى خلفي فعثرت رجلي وانبطشتُ على الصبيّ والسكّينُ في يدي فأسرعَت السكّينُ بما كُتِب في الأزل وانغرزَت في قلب الصبيّ فمات من ساعته. فلمّا قضى نحبه وعلمتُ أنّي قتلته صرختُ صرخة عظيمة ولطمت على وجهي وشقّيت أثوابي [...] ولكن ليقضي الله أمرًا كان مفعولا".[3]

---

[1] تناص مع **القرآن** وتذكير بأنّ الموت يمكن أن يدرك الإنسان أينما كان. انظر، سورة النساء، آية 78.

[2] انظر، Marina Warner, *Stranger Magic: Charmed States and the Arabian Nights* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2012), 147.

[3] مكناطن، **ألف ليلة وليلة**، 110. انبطشَ بمعنى سقط عليه بقوّة. راجع **القرآن**، سورة الأنفال، آية 44.

يترك عجيب بن خصيب المكان ويصعد السلّم ويردّ التربة كما كانت. يرى مركبًا من بعيد فيخاف ويصعد إلى أعلى شجرة ويستتر بأوراقها. كانت هي مركب الشيخ مع العبيد الذين فتحوا الطابق ونزلوا جميعًا ليجدوا الصبيّ نائمًا ووجهُه يضيء من أثَر الحمّام، وهو لابس ثيابا نظيفة، والسكّين مغروزة في صدره. صرخوا وبكوا ولطموا وجوههم. أُغمي على الشيخ. عند استفاقته ينشد شعرا طويلا يدلّ على عظم حزنه ووجعه، ثمّ يموت. يغادر الجميع المكان.

صار عجيب يطوف الجزيرة بالنهار وينزل إلى القاعة بالليل. أقام على ذلك مدّة شهر. لمّا كمُل الشهر نشَف البحر من جهة الغرب ففرح وأيقن بالسّلامة (**وسيلة إنقاذ جديدة**). سار على الرّمال متوجّها نحو نار تراءت له من بعيد. عند اقترابه من النار اتّضح أنّها ليست نارًا، بل قصرًا بابُه من النحاس الأصفر، كلّما أشرقت عليه الشمس أضاءته، فيُرى من بعيد كأنّه نار. لم يستقرّ به الجلوس عند الباب حتّى أقبل عشرة شباب لابسين الأثواب المفتخرة، كلّهم عور بالعين اليمنى، ومعهم شيخ كبير في السنّ. أدخلوه القصر بعد أن حكى لهم حكايته. يطلب منه الشيخ البقاء معهم بشرط ألّا يسأل عن أحوالهم (**التحريم**). يأكلون ويشربون ويتسامرون سعيدين.

عند انتصاف الليل يُحضر الشيخ عشرة أطباق مغطّاة بغطاء أزرق ويقدِّم لكلّ شابّ طبقًا. بعد كشف الأغطية يظهر رماد وفحم أسود مدقوق. يشمّر الجميع عن سواعدهم ويبكون ويلطّخون وجوههم بالفحم والرّماد. يبقون على هذه الحال إلى الصباح. عندها قام الشيخ وسخّن لهم ماء ليغسلوا وجوههم ويغيّروا ثيابهم. لم يستطع عجيب أن يبقى صامتًا دون أن يستفسر عن سلوكهم الغريب هذا. لكنّهم رفضوا الإجابة، ويتكرّر الحدث عند انتصاف الليل. أي ينقلب اللهو والانبساط إلى نكد وحزن بعد منتصف الليل.

بعد إصرار عجيب على معرفة سرّهم، يحذّرونه من أنّ معرفته بالسرّ ستؤدّي إلى إصابته بمثل حالهم. لكنّه، رغم ذلك، يكرّر طلبه، وإلّا فإنّه سيتركهم. عندها عمدوا إلى كبش ذبحوه وسلخوه وطلبوا منه أن يلبس هذا الجلد ويخيّطه عليه. وسيأتيه طير الرُّخ ويحمله ويطير به ليضعه على جبل. هناك عليه أن يشقّ الجلد ويخرج منه، فيخاف منه الطير ويتركه. عليه، بعد ذلك، أن يسير مدّة نصف نهار كي يصل إلى قصر غريب. هناك ستجري معه أمور تجعله يفهم حالتهم. ففعل كما قالوا.

عند دخوله القصر يجد أربعين جارية حسناء يُرحِّبن به فقد كُنّ ينتظرنه، وأكّدنَ بأنّهن جوارٍ له وهو مولاهم وسيّدهم. يعيش معهنّ في غاية السعادة، يأكلون ويشربون الخمرة معًا، وتعزف الحسناوات وتغنّي له، وبعد انتهاء السّهرة يختار حسناء من بينهنّ لينام معها. أقام عندهنّ

على هذه الحال مدّة سنة كاملة في أرغد عيش. وفي رأس السّنة يأخذن بالبكاء فيتعجّب من سلوكهنّ. عندها يقصصن عليه حكايتهنّ، فهنّ بنات ملوك، يقعدن في هذا المكان مدّة سنة، ثمّ يغبْنَ أربعين يومًا. هنّ يخشَين أن يخالف أمرهنّ بعد أن يغبنَ عنه. يقدِّمن له مفاتيح القصر، فيه أربعون خزانة. بإمكانه أن يفتح تسعة وثلاثين بابا، والحذر ثمّ الحذر من الباب الأربعين؛ يجب ألّا يفتحه. فوافق على شرطهنّ. هكذا يقضي ابن خصيب تسعا وثلاثين ليلة يفتح كلّ ليلة بابَ خزانة فيدخلها ليجد، مثلا، بستانا كأنّه الجنّة بأشجاره وأزهاره وطيوره، أو مكانا مليئا بالدرّر والجواهر، وما إلى ذلك. بقيَت ليلة أخيرة قبل عودتهنّ، وبقيت الخزانة الأربعون مقفلة.[1]

لم يهدأ باله فهو يريد أن يفتح الباب الأربعين (**المُحرَّم**) رغم التحذير. يُسقِط قيامه بالمحظور على الشيطان الذي وسوس له ليفتح الباب. يشمّ عند دخوله الخزانة رائحة معيّنة يقع بسببها مغشيًا عليه. يعود إلى وعيه بعد مقدار ساعة، ليجد نفسه في مكان جميل مُعَطَّر. كذلك يجد جوادًا أدهم فيركبه، لكنّه لم يبرح من مكانه فيضربه عدّة مرّات، إلى أن يطير به في السّماء ساعة ويحطّه على سطح، يُنزله ويضربه بذيله على وجهه فيقلع عينه اليمنى.[2] بعد أن ينزل عن السّطح يجد الشباب العور العشرة. يرفضونه مع أنّه صار مثلهم ويطردونه. يخرج حزين القلب يكلّم نفسه: "كنتُ قاعدًا بِطولي فما خلّاني فضّولي".[3] حلق ذقنه وشواربه وطاف في البلاد إلى أن وصل إلى بغداد.

إنّ السّارد المجهول، أو جماعة السّاردين المجهولين لحكايات ألف ليلة وليلة، يبدون ذوي ثقافة واسعة بالتراث الدّيني والأدبي، كما أنّ حكاياتهم تثير عند القارئ فكرة التناصّ مع الحضارات غير العربيّة، الإغريقيّة بشكل خاصّ، كما في هذه الحكاية. في حكاية الصعلوك الثالث نجد رسالة واضحة وهي أنّ الإنسان عاجز عن الهروب من قدره المكتوب، مهما حاول أن يتحاشى المُقَدَّر عليه، كما في مسرحية الملك أوديب لسوفوكليس.[4] كذلك يبرز موضوع فضول الإنسان

[1] من الواضح أنّ تكرار العدد 39 في هذه القصة (والمحظور 40) يمنح العمل مزيدا من الغرائبيّة وسحرا خاصّا. عن مظاهر الغرائبي (uncanny) في العمل الأدبي، مثل التكرار، الصُّدف العجيبة، الأنسنة والتشخيص، الخوف من الدفن حيّا، عدم التأكّد من الهويّة الجنسيّة، غريزة الموت، الأشباح، توارد الخواطر وغيرها، انظر، Bennett & Royle, *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*, 36-40.

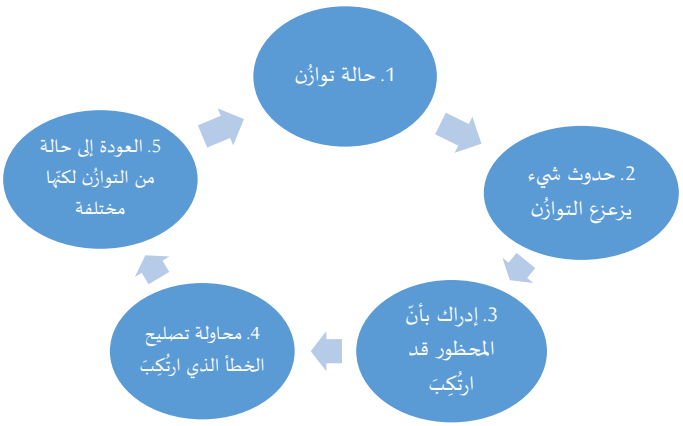
[2] لاحظ الاختلاف، فنحن نعرف، بحسب القصّة السابقة، بأنّه أعور في عينه اليسرى.

[3] مكناطن، **ألف ليلة وليلة**، 120.

[4] مُثِّلَت هذه التراجيديا في أثينا لأوّل مرّة حوالي عام 429 قبل الميلاد.

الذي قد يؤدّي بصاحبه إلى الكوارث والشّرور، كما في الأسطورة الإغريقيّة عن صندوق باندورا (Pandora).[1] من ناحية أخرى، تتجلّى فكرة البطل المنقذ الذي أراح الناس من بلاء الفارس على الفَرَس النحاسيّ، وأراحهم من شرّه العظيم. لكن، لكلّ شيء ثمن، حيث لا بدّ من التضحية بصبيّ جميل المحيّا من أجل إنقاذ الأغلبية من الناس، وهو أمر قد يبدو غير عادل على المستوى الفرديّ، لكنّه عادل على المستوى العامّ لأنّه في صالح الأكثريّة. كذلك أوديب نجح في تخليص الناس من شرّ السفينكس (sphinx) بعد أن حَلَّ اللغز. إلّا أنّ نجاحه هذا قد تلازَمَ مع دفع ثمن غالٍ، وتحقيق نبوءة العرّافة منذ ولادته، وهي أنّه حين يصير شابّا سيقتل أباه ويتزوّج أمّه. السخرية هنا واضحة من توهُّم الإنسان بأنّه حُرّ وقادر على التخطيط لحياته. على العكس، يبدو وجود الإنسان في هذه الحياة (كما تمثَّلَ ذلك في مسرحيّة الملك أوديب، وفي حكايات الصعاليك) كأنّه ذو غائيّة جوهريّة مُحَدّدة (*entelecheia* بمفهوم أرسطو)، يجري نحو تحقيقها إمّا عن وَعيّ أو عن غير وَعيّ.

نجد أنّ حكايات الصعاليك الثلاثة تلتزم بمبنى معيّن يتناسب مع مبنى الجنس الأدبي العجائبي (الفانتاستيكي) كما وضّحه تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov)، ويُمكن توضيح هذا المبنى بمراحله المختلفة في الترسيمة (diagram) التالية:[2]



إذا أخذنا، على سبيل المثال، حكاية الصعلوك الأوّل ستكون المراحل كما يلي:

[1] عن هذه الأسطورة انظر الرّابط التالي تحت عنوان Pandora's Box
http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Pandora%27s_Box تاريخ القراءة 2019/01/29.

[2] ترجمتُ الكلمة diagram ترسيمة (تخطيط + رسمة) وأفضّلها على الترجمة العاديّة كمخطّط/ رسم بياني.

1. حالة توازن: يعيش سعيدًا كأمير في مملكة أبيه.
2. حَدَثٌ يزعزع التوازن والاستقرار: سفره إلى مدينة عمّه واتفاقه مع ابن عمّه على مساعدته في مهمّة محظورة أخلاقيًا ودينيًا.
3. يندم على قيامه بالمحظور أو بخرقه للنظام (حالة إدراك).
4. يحاول تصليح الخطأ ويفشل، فيضطر للتخفّي على شكل صعلوك بائس.
5. حضوره إلى بغداد ولقاؤه بالخليفة هارون الرّشيد الذي يُحسِن إليه في نهاية "الرّواية". عودة إلى حالة التوازن، ولكنّها مختلفة عن الحالة الأولى.

في قصر الخليفة هارون الرّشيد

المواجهة بين الوثنيّة والعقيدة الدّينيّة في انصهارٍ للعجائبيّ بالواقعيّ

اِشتملت دار البنات على حكاية الإطار، وشكّلت مسرحًا لحكايات الصعاليك الثلاثة، بينما يأتي قصر الخليفة ليجمع الصعاليك والبنات من جديد فنتعرّف على حكايتين، إحداهما لزبيدة والأخرى لأمينة. غياب الحمّال عن المشهد وبقاؤه بدون قصّة خاصّة به يؤكّد على دوره الثانويّ.

زبيدة هي عمليًا صاحبة الدار، وهي الكبرى منزلةً، فهي صغرى أخواتها. قد يكون اسمها قد أعطي لها قصدًا للتذكير باسم زوجة الخليفة، ابنة عمّه، عربيّة الأصل، وقد امتازت بجمالها. زبيدة في هذه الحكاية تقدِّم نموذجًا مغايرًا للنساء اللاتي تقدّمَ ذكرُهنّ في الحكايات السّابقة أو في غيرها، فالليالي تعجّ بنماذج مختلفة للمرأة ممّا يؤكّد على ضرورة التعامل معها كإنسان، قبل أن تكون أنثى، وهي تضاهي الرّجل ذكاء وعلمًا وحُسن سلوك، وقد تتفوّق عليه.[1]

زبيدة ذات ثقافة واسعة وشخصيّة قويّة ناضجة، تاجرة ناجحة، لها معاونون من الرّجال لكنّها هي رئيستهم، تخطّط للعمل والتجارة والسّفر وهم ينفّذون. لها أختان من نفس الأب ولكن من أمّ مختلفة. العنصر الوراثي، إذن، هو عامل هامّ في الاختلاف بينها وبين أختيها. البنات الثلاث ورثن ثروة عن أبيهم بعد مماته. هنّ كذلك بدون أمّ. هذا هو القاسم المشترك بين الصعاليك والبنات.

زبيدة رافضة للزواج لأنّها لم تجد الرّجل المناسب لها. في المقابل تتزوّج أختاها زواجًا غير حكيم مرّتين. تخسران أموالهما، وتبقى كلّ واحدة منهما وحيدة بعد أن تخلّى عنها زوجها. تعودان

[1] انظر، مثلًا، "حكاية الجارية تودُّد"، والتي امتدّت من الليلة 436-462، **ألف ليلة وليلة** (بيروت: دار صادر، 2013)، مج. 3، 689-713.

إلى أختيهما بمظهر أقرب إلى الشحّاذات، فتحسن استقبالهما وتتقاسم معهما الأموال، وتنبّههما إلى مغبّة الزواج دون تفكير وتعقّل لمجرّد نزوة جسديّة أو اندفاع أحمق تحقيقًا للرغبات الغرائزيّة.

أهمّ جزء في هذه الحكاية هو وصول الأخوات الثلاث، مع تجّار آخرين، إلى مدينة كلُّ مَن فيها ممسوخ حجارة سودًا. وعندما مشوا في الأسواق وجدوا البضائع باقية والذهب والفضة باقيين على حالهما، لكنّ البشر قد تحوّلوا إلى تماثيل من الحجارة السوداء لا حياة فيهم. الجميع يهتمّ بأخذ الذهب والفضّة إلّا زبيدة التي تسير في طريق آخر وتدخل قصرًا تجد فيه ملك المدينة وملكتها لابسين الثياب الفاخرة لكنّهم من الحجارة. تمشي في القصر فتجد شموعًا مضاءة تندهش لوجودها لأنّها تشير إلى وجود أحدٍ من البشر. تسمع عند انتصاف الليل تلاوة القرآن بصوت حسن رقيق، فتتبع الصوت وتدخل مخدعًا لتجد فيه شابًا رائع الحسن والجمال. تعبّر زبيدة عن جماله بأبيات من الشعر تدلّ على أنّ جمال هذا الشاب سَماويّ، فهو تابع لصفات مأخوذة من عالم الكواكب وعلم الفلك، فسواد ذوائبه، مثلا، من زحل، وحمرة خدوده من المريخ، وفرط ذكائه من عطارد.

قصّة الشاب التي تتداخل مع قصّة الصّبية زبيدة تأتي بهدف التأكيد على ضرورة اتّباع الدّين الحقّ (الإسلام) والالتزام بسلوك مُنضبط بعيدًا عن الزواج المبنيّ على مجرّد اندفاع جنسيّ (كما في حال الأختين). هذا الشاب هو ابن الملك المجوسيّ الممسوخ حجرًا أسود. عاش في مدينة يعبد الناس فيها النار. ربّت هذا الشابَّ عجوزٌ طاعنة في السنّ، هي مسلمة تؤمن بالله ورسوله في الباطن، وتُظهر ما يوافِق أهل المدينة وسلطتها الحاكمة. لذلك هذا الشاب مسلم دينًا، لكنّه يتصرّف كمجوسيّ مثل باقي أهل المدينة حماية لنفسه، كما أوصته العجوز، التي تموت فيزداد أهل المدينة كفرًا وضلالا.

> "فبينما هُم على ما هُم فيه إذ سمعوا منادِيًا ينادي بصوت عالٍ شبيه بصوت الرّعد القاصف، سمعه القريب والبعيد يقول: يا أهل هذه المدينة ارجعوا عن عبادة النار واعبدوا الملك الجبّار" (ص. 58).

يفزع الناس، لكنّ الملك طمأنهم وأصرّ عليهم ألّا يتركوا عبادة النار. يتكرّر النداء لمدّة ثلاث سنوات، يُسمَع مرّة في كلّ سنة. لكنّهم لم يسمعوا فنزل عليهم "السّخط من السّماء بعد طلوع الفجر، فمُسخوا حجارة سودًا، وكذلك دوابهم وأنعامهم" (ص. 58) ولم يسلم من أهل المدينة

سوى الشاب.[1] من الواضح أنّ الصّوت المنادي هو المعادل الموضوعي لصوت نبيّ الله لينبّه الناس إلى الدّين القويم، مع إعطائهم فرصة للتفكير هي نسبيّا طويلة. إذن، يأتي السّخط الإلهيّ والمسخ كعقاب عادل لهم. يعتقد محسن مهدي أنّ حكايات ألف ليلة وليلة هي عمليّا، في أحد جوانبها البارزة، تمثِّل للصراع القائم بين الملكيّة الوثنيّة والعقائد السّماويّة.[2]

يندرج عقاب مدينة المجوس الموصوفة في هذه الحكاية في سياق العقاب الإلهي للخطاة، على نحو ما عوقب سكّان عمورة وثمود وعاد، كما يقول محمد بدوي.[3] أرى هذه المدينة المزدهرة، المليئة بالذهب والأحجار الكريمة، والتي تزدان بالمباني الفخمة، في تعرُّضها وتعرُّض ناسها لسُخط الله، بأنّها المعادل الموضوعي للمدينة إرَم ذات العِماد، المدينة العجائبيّة الساحرة بجمالها، المذكورة في القرآن، والتي تفوّقت على سدوم وعمورة (في التوراة) حيث "لم يُخلَق مثلُها في البلاد".[4]

يتعلّق الشاب بزبيدة فهي مخلِّصته من الوحدة، كما تتعلّق هي به لجماله وحُسن أخلاقه، وتجده الزوج الذي يناسب طبيعتها، والرّجل الذي طالما حلمت به، فتقترح عليه أن يتزوّجها ويسافر معها إلى بغداد. ونامت تلك الليلة (تحكي شهرزاد) تحت رجليه وهي لا تصدّق بما هي فيه من الفرح (ص. 58). العبارة، بدون شَك، تُذكّر بقصّة روت وبوعز التي وردت في التوراة.[5]

أختاها، عند رؤيتهما لها مع الشاب، تغاران منها وتحسدانها وتضمران لها المكر. زبيدة تتنازل عن كلّ الأموال لأختيها، فالشابّ الذي أحبّته يكفيها. بعد أن تجاوز المركب "بحر الخوف ودخل بحر الأمان"، واقترب المسافرون من مدينة البصرة ناموا في المساء وهم يحلمون بالوصول إلى ديارهم. إنّ جمال النصّ الأدبي يكمُن في قدرته على الإيهام، كما في هذه الحالة التي تجعلنا نتوهّم بأنّ الاطمئنان والسعادة سيرافقان الصبيّة زبيدة والشاب، خاصّة بعد أن تعاطَفنا معهما.

---

[1] يبيّن ديڤيد پينولت (David Pinault) في كلامه عن التقنيّات المستخدمة في ألف ليلة وليلة، بأنّ كلمة "سخط" التي تتكرّر في أكثر من قصّة هي كلمة مفتاح للنصّ، وتعبّر عن موتيف (motif) أو موضوع متكرّر له دلالته الخاصّة في القصة. انظر، David Pinault, *Story-Telling Techniques in the Arabian Nights* (Leiden, New York, Köln: E. J. Brill, 1992), 18-22.

[2] انظر، محسن مهدي، "ملاحظات عن ألف ليلة وليلة"، **فصول**، مج. 12، عدد 4 (شتاء 1994)، 60.

[3] انظر بدوي، "الرّاعي والحملان"، 162.

[4] انظر، القرآن، سورة الفجر، آيات 6-8.

[5] انظر، תנ״ך, רות, פרק ג (ג-ט).

"فلمّا أخذَنا النوم قامت أختاي وحملتاني أنا والغلام بفرشنا ورمتانا في البحر، فأمّا الشابّ فإنّه كان لا يُحسن العَوم فغرق وكتبه الله من الشهداء، وأمّا أنا فكُتبتُ من السالمين" (ص. 58).

الحكاية إذن تتناصّ مع قصة يوسف الذي ألقاه إخوته في البئر لأنّهم حسدوه وغاروا منه.[1] زبيدة هي "يوسف الأنثى"، وكما أنّ يوسف يُنقَذ، هكذا تُنقَذ زبيدة أيضا، بعد أن ساعدت حيّةً قصدتها وهي تحاول التخلّص من ثعبان جرى خلفها لهلكها. الحيّة هنا ترمز للفتاة، والثعبان يرمز للرجل الذي يريد اغتصابها. زبيدة جُرّبَت ونجحت في تجاوز التجربة. فالحيّة، كما يتّضح لاحقًا هي، في حقيقتها، جنيّة قد عرفت ما فعلته أختاها، ولذلك تقوم بسحر الأختين إلى كلبتين من الكلاب السّود، وتأخذ كلّ الأموال وتضعهما في بيت زبيدة في بغداد، وتحمل زبيدة والكلبتين وتطير بهما وتضعهما على سطح الدّار؛ عالم عجائبي-غرائبي ضد قوانين المنطق، بما في ذلك الجنيّة القادرة على الطيران. تشترط الجنيّة على زبيدة أن تضرب أختيها كلّ واحدة منهما في كلّ يوم ثلاثمئة سوط، وتُقسم بحَقّ النقش الذي على خاتم سليمان، إنْ لم تنفِّذ ذلك فإنّها ستمسخها كلبة سوداء مثلهما. هكذا، قريبًا من نهاية هذه "الرّواية"، نتعرّف كقرّاء على السرّ الذي أخفته الصبايا وحرّمت السّؤال عنه. فما الهدف من حكاية إضافيّة بعد أن اكتشفنا السّرّ وهويّة الكلبتين؟

ذكاء الأدب الشعبي في التعبير عن ظلم ذوي السّلطة

أمينة امرأة شابّة جميلة وثريّة، تتزوّج من رجل، بعد موت أبيها، وتعيش معه حياة سعيدة مدّة سنة، يموت بعدها زوجها تاركا ميراثا كبيرًا لها. تُفاجأ بأحد الأيّام بوصول امرأة عجوز، في غاية القبح، شديدة المكر، تقنعها بأنّ ابنتها الشابّة، يتيمة الأب، ستتزوّج. تدعوها لحضور عرس ابنتها الذي سيكون في الليل، واصفة قبول أمينة لحضور حفل الزفاف بأنّه شكل من أشكال الاهتمام بالناس المهمّشين المكسورين الذين لا سند لهم. توافق أمينة وتذهب في تلك الليلة مع العجوز.

السّاردة (وهي أمينة) تصف العجوز بأبيات شعريّة كي تبيّن مدى قبحها وشبهها بإبليس في قدرتها على الخداع، وبأنّ عملها في هذه السنّ كقوّادة نابع من اغتصابها وهي طفلة، الأمر الذي أجبرها على ممارسة الدّعارة فيما بعد. بالطبع، تستخدم السّاردة الأبيات الشعريّة كي تمهّد

[1] انظر **القرآن**، سورة يوسف، آيات 7-14. انظر كذلك، תנ״ך, בראשית פרק לז.

للحدث الذي سترويه على الحاضرين وكي تستدرّ عطفهم وتعاطفهم مع حكايتها. لا يمكن أن تكون هذه الأبيات قد خطرت لها عندما زارتها العجوز، وإلّا ما كانت ستوافق على الذهاب معها. إنّها الحكمة التي جاءت بعد فوات الأوان.

تأخذها العجوز إلى قصر فخم، تدخله فلا تجد أيّ شيء يدلّ على الاحتفال بالعرس. لكنّها ترى فتاة في غاية الجمال تجلس على سرير مُرصّع بالدرّ والجوهر. تستقبلها الفتاة وترحّب بها ببيتين من الشعر. وهنا تخبرها الفتاة بأنّ أخاها، وهو وسيم جدّا، قد رآها في بعض الأفراح فأحبّها من النظرة الأولى وأنّه يريد الزواج منها. لذلك أعطى المال للعجوز كي تقوم بحيلتها. توافق أمينة في الحال على مقابلة هذا الشابّ. عندها يدخل شابّ وسيم جدّا إلى القاعة، جماله يتفوّق على جميع البشر، تصفه أمينة بأبيات من الشعر.

يُكتب كتابها على ذلك الشابّ الذي يشترط عليها أمرًا واحدًا فقط (**التحذير/المحرَّم**) وطالبًا منها أن تقسم على المصحف: "احلفي لي أنّك لا تختاري أحدًا غيري ولا تميلي إليه" (ص. 60). بطبيعة الحال توافق أمينة بعد أن خلب جمالُه عقلَها. إذن، يتمّ هذا الزواج على قاعدة الإعجاب بالشكل الخارجيّ فقط (على عكس حكاية زبيدة). تعيش أمينة شهرًا في سعادة تامّة لم تحلم بها. في أحد الأيّام تستأذنه في الذهاب إلى السّوق كي تتسوّق وتشتري بعض القماش بمصاحبة العجوز فيوافق. تختار قماشًا من عند تاجر شاب تعرفه العجوز. يرفض الشاب قبول ثمن الأقمشة، فهو يريد شيئا آخر مقابل هذه الأقمشة فتقرّر أمينة إعادتها. لكنّ العجوز تقنعها بقبول عرضه فلن يعرف بالأمر أحد، وكلّ ما يطلبه مجرّد قبلة من خدّها الجميل. تقتنع أمينة وتسمح له بالقبلة التي تتحوّل إلى عضّة قويّة تقتطع جزءًا من لحم خدّها فيغشى عليها من شدّة الألم. عندما تعود إلى وعيها تجد الدكّان مقفلة والشابّ قد اختفى والعجوز إلى جانبها. تأخذها إلى البيت وتقنعها بأن تكذب على زوجها وتؤلّف له حكاية خياليّة تفسيرًا لهذا التجويف الذي حدث في خدّها، ريثما تستردّ عافيتها بعد أن تداويها. لكنّ زوجها يرفض تصديقها مُعتبرًا أنّها خائنة، ويأمر سبعة عبيد سود بالدخول لتعذيبها وشقّها إلى نصفين عقابًا على ما فعلته، فقد ارتكبت المحظور. يدور الحوار بينهما بواسطة الشعر؛ هو يؤكّد على خيانتها وبأنّها لا تستحقّ حبّه العظيم لها، بينما تجيبه هي بأنّه يقصد فراقها بعد أن أحبّته بكلّ صدق، لذلك فإنّ تعذيبه لها هو أمر فظيع جسديّا ومعنويّا، ومؤكّدة شعورها الداخليّ بأنّه لن يرحم دموعها ولن يشفق عليها، وبأنّ تصرّفه هذا هو شكل من أشكال الغدر عند مَن لا يحبّ بصدق. لذلك، تطلب أن يُكتب على قبرها:

"ســألـتـكـم بـالله إنْ مُـتُّ فـاكـتـبـوا عـلـى لـوح قَـبـري إنّ هـذا مُـتـيَّـمُ
لـعـلَّ شَــجـيًّـا عـارِفًـا لـوعـةَ الـهَـوى يمرّ على قبرِ المُحِبّ فيرحَـمُ" (ص. 61)

إنّ سلوكه الفظّ القاسي بشكل يفوق الخيال والتوقُّع قد يوحي للقارئ أو المستمع بإمكانيّة أن يكون مُتّفقًا مع العجوز كي يختبر مدى قدرتها على تنفيذ القسم/ الشرط. تنقذها العجوز التي ربّت هذا الشابّ (الصورة الضديّة للعجوز في حكاية زبيدة)، من القتل المحتّم. يوافق لكنّه يأمر بضربها بالمقارع والسّياط بشكل مرعب حتّى أغمي عليها. ثمّ يأمر عبيده بالتخلّص منها ليلا ليرموها في بيتها الذي كانت تسكن فيه سابقًا. تداوي جسدها مدّة أربعة شهور لكنّ روحها تبقى مكلومة. تذهب لتبحث عن القصر فتجد أنّه اختفى وتحوّل المكان المهدَّم إلى "خربة". لذلك لا تجد من يرحمها سوى أختها زبيدة لتعود إليها وإلى عطفها، وتجد عندها الكلبتين اللتين هما أختاها، ثمّ تصاحبهنّ الدلّالة التي تخرج كلّ يوم وتشتري لهنّ كلّ ما يحتجن إليه. هكذا يتّضح لنا عدد البنات في المنزل.[1]

بعد أن استمع هارون الرّشيد إلى حكايتها يأمر بكتابة القصّة في الدواوين وحفظها في خزانة الملك، ممّا يؤكّد على أهميّتها. ثمّ يطلب من زبيدة استحضار العفريتة/الجنيّة لكي تزيل السّحر عن الكلبتين. تخبره زبيدة بأنّ العفريتة قد أعطتها شيئا من شعرها وقالت لها: "متى أردتِ حضوري فاحرقي من هذا الشعر شيئا، فأحضرُ إليك عاجلا ولو كنت خلف جبل قاف" (ص. 63). العنصر العجائبي حاضر هنا وهو يأتي كتعويض عن غياب السببيّة. فالمسخ قد تمّ بواسطة السّحر الذي لن يزول إلّا بقوّة السحر.

تحضر الجنيّة بعد حرق الشعر، والتي يتّضح أنّها مسلمة وعلى دراية بأصول احترام "خليفة الله" وطاعته، فتنفّذ أمره. بعد ذلك أخبرته العفريتة بقدرتها على كشف الشخص الذي ضرب أمينة:

"يا أمير المؤمنين، أنا أدلّك على مَن فعل بهذه الصبيّة هذا الفعل وظلمها وأخذ مالها وهو أقرب الناس إليك. [...] إنّ الذي ضرب الصبيّة ولدك الأمين، فإنّه كان يسمع بحسنها وجمالها. [...] فتعجّب وقال: الحمد لله على خلاص هاتين الكلبتين على يدي. ثمّ إنّ الخليفة أحضرَ ولده الأمين بين يديه وسأله عن قصّة الصبيّة [...] فأخبره على وجه الحقّ." (ص. 63).

[1] عنوان هذه "الرّواية" كما جاء في نسخة محسن مهدي هو: "قصّة الحمّال مع الصّبايا الثلاث". وفي نسخة وليَم مكناطن: "حكاية الحمّال مع الثلاث بنات". يتّضح بعد قراءة العمل أنّ الكلبتين، وهما أختا زبيدة، لم تُحسبا في العنوان.

يُحضر الخليفة الشهود والقضاة ويزوّج زبيدة وأختها اللتين كانتا على شكل كلبتين للصعاليك الثلاثة الذين يُعيّنهم حجّابًا عنده. ويزوّج أمينة من ابنه الأمين ويأمر بأن يُعاد بناء القصر أحسن مِمّا كان.

من الواضح أنّ قصّة البنت أمينة جاءت قصدًا كآخر حكاية في هذه المجموعة، وذلك لتنبيه هارون الرّشيد إلى أهميّة تحقيق دوره كخليفة الله، فيحقّق العدل للشخصيّات بعد أن استمع إليهم. فأمينة هي الفتاة الجميلة التي ظلمها ابنه الأمين وعنّفها كلاميّا وجسديّا بشكل فظيع.

أمّا الخليفة فيتزوّج من الدلّالة (التي لا قصّة لها) ويرقد معها تلك الليلة. يبدو لي أنّ السّارد لألف ليلة وليلة في منتهى الذكاء عندما أنهى هذه "الرّواية" بزواج هارون الرّشيد من الدلّالة، أي انّه قدّم نهاية سعيدة لجميع الأطراف، كما كان الحال في روايات القرن التاسع عشر في أوروبا. لكنّ هذا الزواج فيه سخرية لاذعة هائلة. من ناحية، كأنّ سعادة الأشخاص تتحقّق بأمر من "السّلطة العليا". ومن ناحية أخرى، زواج هارون الرّشيد يبدو أنّه المكافأة أو الثمن الذي تقاضاه لقاء إصداره للحكم. السّخريّة المبطّنة الذكيّة من عَدل هارون الرشيد تتضاعف وتقوى عندما يُصوَّر، في بعض الحكايات، كرجل نهم للجنس، فإذا أراد فتاة معيّنة فيجب أن يحصل عليها مهما كانت الظروف، وبإصدار فتاوى دينيّة أغرب من الخيال لتنفيذ مُراد "أمير المؤمنين" و"خليفة الله" على الأرض.[1]

نتائج البحث

تناولت هذه الدراسة "حكاية الحمّال مع البنات" كعمل أدبيّ متكامل يحمل بذور ما اصطلحنا على تسميته رواية، ليس بالمفهوم التقليديّ، إنّما بمفهوم حداثيّ، بل ما-بعد-حداثيّ، يُناسب القرن الواحد والعشرين رغم أنّه عمل كلاسيكيّ. ووجدناها أنّها تُحقِق **بنيويّا**، على المستوى "العامّ أو "الكُلّي"، التماسُكَ والترابُط، رغم الوحدات المنفصلة فيها، وذلك لوجود سِرّ لن يُفهم إلّا بعد إتمام القراءة. وبالتالي يُحقِق هذا العمل الأدبيّ فكرة الكلّ الذي يحوي أكثر من مجموع أجزائه. لقد تمّت دراسة كلّ وحدة في هذه الرّواية القصصيّة على أساس بنية السّرد الفانتَستيكي، كما حدّده تزڤيتان تودوروف، بأنّه "انتقال بين توازُنَين مُتشابهين لكنّهما غير متطابقين".

[1] أكبر مثال على ذلك "حكاية هارون الرشيد وأبو يوسف" التي تُظهر بوضوح تواطؤ رجال الدين والقضاة مع السّلطة الحاكمة. انظر، **ألف ليلة وليلة**، مج. 2، 525-526.

في المقابل، وجدنا أنّ تمييز تودوروف بين ألفاظ الفانتَستيك والغرائبيّ والعجائبيّ هو أمرٌ نسبيّ، له علاقة بالمنظومة الفكريّة للقارئ، بمعتقداته، وبكيفيّة تصوُّره لأمور الواقع وإدراكه لها. ولذلك فإنّ تقسيمه النوعيّ هذا ليس عمليّا، ولا يحسم الأمور بشكل قاطع. إنّ دراسة العمل الفانتَستيكي بنيويّا غير كافية، بل من المفضّل أن تقترن بنظريّة فرويد عن الغرائبي "uncanny" (بالألمانيّة *unheimlich*) إضافة إلى مفهومه عن "اللاوَعي" خاصّة وأنّ هذه الوحدات القصصيّة تُركّز على العالم السُّفليّ الخَفيّ تحت الأرض، والذي يُمكن اعتباره المعادل الموضوعي للّاوعي، للغرائز والمكبوتات والمحرَّمات، لِما يجب أن يبقى مخفيّا وسِرّيّا.

يمتزج الواقعيّ بالعجائبيّ والغرائبيّ في هذه "الرّواية"، ليس فقط من ناحية مشهديّة المكان، أو السِّحر، أو عالم الجنّ والعفاريت، والمسخ، بل بدخولها إلى عالم اللاوعي عند الإنسان بشكل مجازيّ وفنّيّ راقٍ. كذلك يتلاحم فيها الإيروس والثناتوس (الشّبق والموت) على امتداد الرّواية بأسلوب مُكثّف، يبدو سهلًا بسيطًا في ظاهره، لكنّه عميق ثَريّ بالدّلالات الخفيّة. أمّا التناصّ، الذي ينشأ وفقًا للمخزون الثقافي للقارئ/ة، فإنّه يلتقي بالحضارة الإغريقيّة وغيرها، كما يلتقي مع الموروث الديني.

إنّ امتزاج الشعريّ بالنثري في هذا العمل، وطابعها المُميَّز، أقصد كونها "رواية" مَبنيّة على قصص قصيرة، إضافة إلى تداخُل الواقعيّ بالعجائبيّ، يجعل "حكاية الحمّال مع البنات" تلبّي ما اصطلح على تسميته "الكتابة عبر النوعيّة".

تَحفل قصص "الليالي" بالعجائبيّ إلى جانب معالجة قضايا الواقع اليوميّ، كالعلاقات الجندريّة، والعلاقة بين الأخوة، وانتهاك المحظور، ومواضيع تتعلّق بأصحاب النفوذ والسّلطة كما تتعلّق بالمهمّشين المسحوقين. من هنا، لا يجب النظر إلى هذه القصص كأنّها أدب شعبيّ بسيط، بل على العكس، هناك حاجة لقراءتها بشكل متأنٍ لِسَبر أغوارها.

قد ننظر إلى تأثُّر الرّواية الغربيّة الأوروبيّة بألف ليلة وليلة في القرن الثامن عشر كدليل على تميُّزها من ناحية البنية والمضمون، بعد أن منحت "الليالي" رُخصة رسميّة للفانتازيا والإيروتيكا مُحطِّمة قيود الكتابة الكلاسيكيّة، منتهكة ضوابطها وحدودها، ومتحدّية القيم النقديّة السّائدة. أمّا تأثُّر الأدب العربيّ الحديث بالليالي فقد جاء متأخّرًا عن التأثّر الأوروبي والعالمي!

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

תנ"ך

أبو العطا، محمّد. "ألف ليلة، حلم بورخيس." **فصول**، مج. 13 ع. 2 (صيف 1994)، 338-347.

ألف ليلة وليلة (6 مجلّدات). بيروت: دار صادر، 2013.

بدوي، محمّد. "الرّاعي والحملان: قراءة في الحمّال والبنّات". **فصول**. مج. 13 ع. 1 (ربيع 1994)، 139-171.

بورخيس، خورخي لويس. "مترجمو ألف ليلة وليلة"، ترجمة محمّد أبو العطا. **فصول**، مج. 13 ع. 2 (صيف 1994)، 309-322.

جريس، إبراهيم. "وثيقة أدبيّة من القرن السّابع/الثالث عشر حول الطريقة "القلندريّة"". **الكرمل: أبحاث في اللغة والأدب**. ع. 34-35 (2013-2014)، 5-56.

الخرّاط، إدوار. **الكتابة عبرَ النوعيّة: مقالات في ظاهرة "القصة-القصيدة" ونصوص مختارة.** القاهرة: دار شرقيّات، 1994.

ديشي، يوسف. "قصيدة "استعارات ألف ليلة وليلة" لبورخيس ومسألة الليلة 602: أربعة مفاتيح وثلاثة تعليقات". **فصول**، مج. 13 ع. 2 (صيف 1994)، 323-337.

سروجي-شجراوي، كلارا. ""ليلى والذئب": هل هي مجرّد قصّة للأطفال؟ دراسة مقارنة". **المجمع: أبحاث في اللغة العربيّة والأدب والفكر**. ع. 8 (2014)، 101-156.

كوهين، رالف. "هل توجد أنواع ما بعد حداثيّة؟". في: **القصّة الرّواية المؤلّف: دراسات في نظريّة الأنواع الأدبيّة المعاصرة**، ترجمة وتقديم خيري دومة. القاهرة: دار شرقيّات للنشر والتوزيع، 1997، 215-228.

مالطي-دوجلاس، فدوى. "جسد المرأة= كلمة المرأة: الخطاب والجنس في الكتابة العربيّة الإسلاميّة، السّرد والرّغبة: شهرزاد." **فصول**. مج. 12 ع. 4 (شتاء 1994)، 153-165.

مكناطن، وليَم. **ألف ليلة وليلة** (4 مجلّدات). الهند: كلكُتّا الثانية، 1839. تتوفّر النسخة على موقع Google للكتب.

مهدي، محسن. **كتاب ألف ليلة وليلة** (3 مجلّدات). تحقيق، تقديم وتعليق محسن مهدي. ليدن: بريل للنشر، 1984.

مهدي، محسن. "ملاحظات عن ألف ليلة وليلة." **فصول**. مج. 12 ع. 4 (شتاء 1994)، 60-75.

الموسوي، محسن جاسم. **ألف ليلة وليلة في نظريّة الأدب الإنكليزي: الوقوع في دائرة السّحر**. بيروت: مركز الإنماء القومي، 1986.

يونس، ابتهال. "أثر التراث الشرقي وألف ليلة وليلة في رؤية العالم عند بورخيس." **فصول**، مج. 13 ع. 2 (صيف 1994)، 348-374.

Bedau, Mark A. and Paul Humphreys. "Philosophical Perspectives on Emergence". In *Emergence:Contemporary Readings in Philosophy and Science*, edited by Mark A. Bedau and Paul Humphreys, 7-18. Cambridge, Massachusetts, the MIT Press, 2008.

Bennett, Andrew & Nicholas Royle. *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*. Harlow, London, New York: Pearson Longman, 4th edition 2009.

Freud, Sigmund. "The Uncanny" (1919). In *The Standard Edition of the Complete Psychological Work of Sigmund Freud*. vol. xvii (1917-1919): An Infantile Neurosis and Other Works, 217-256. Available online at: http://www.arch.mcgill.ca/prof/bressani/arch653/winter2010/Freud_TheUncanny.pdf

Freud, Sigmund. "Beyond the Pleasure Principal (1920). In *Great Books of the Western World*, edited by Robert Maynard Hutchins, 639-663. Chicago, London, Toronto: Encyclopedia Britannica, 1977.

Goşa, Codruţa. "From Fantastic *Twilight to Fifty Shades* Fanfiction: Not another Cinderella Story". In *Reading the Fantastic Imagination: The Avatars of a Literary Genre*, edited by Dana Percec, 57-76. Newcastle upon Tyne, England, Cambridge Scholars Publishing, 2014.

Irwin, Robert. *The Arabian Nights – A Companion*. London, New York: Tauris Parke Paperbacks, 2004.

Irwin, Robert. "The Arabian Nights and the Origins of the Western Novel". In *Scheherazade's Children: Global Encounters with the Arabian Nights*, edited by Philip Kennedy and Marina Warner, 143-153. New York and London: New York University Press, 2013.

Kafka, Franz. *The Metamorphosis and Other Stories*. Translated by Joyce Crick with an introduction and notes by Ritchie Robertson. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Marzolph, Ulrich and Richard van Leeuwen. "Censorship". In *The Arabian Nights Encyclopedia* (2 volumes), vol. 2: 515-517. Santa Barbara, Denver, Oxford: ABC Clio, 2004.

Marzolph, Ulrich and Richard van Leeuwen. "King's Daughter and the Ape". In *The Arabian Nights Encyclopedia* (2 volumes), vol. 1: 262-263. Santa Barbara, Denver, Oxford: ABC Clio, 2004.

"Pandora's Box". Available online at: http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Pandora%27s_Box

Pinault, David. *Story-Telling Techniques in the Arabian Nights*. Leiden, New York, Köln: E. J. Brill, 1992.

Royle, Nicholas. *The Uncanny*. New York: Manchester University Press, 2003.

Storr, Anthony. *Freud: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Translated by Richard Howard. ITHACA, New York: Cornell University Press, 1975.

Von Hippel, William. *The Social leap*. New York: Harper Collins, 2018. Kindle edition.

Warner, Marina. *Stranger Magic: Charmed States and the Arabian Nights*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2012.