

الأفعال الخوارقية ومستويات السرد

في ألف ليلة وليلة

د. عليمه قادري

أستاذة محاضرة

كلية الآداب جامعة قسنطينة

لا يتوقف الشعور بالغرابة عند الأوصاف فحسب ولكنه يتجاوزها إلى الأفعال التي يقوم بها البطل، ولكي يكتسب الفعل صفة الخارق فإنه يجب أن يكون غريبا، أي غير مألوف ولا يقوم به إلا شخص قد أوتي من المواهب والقدرات ما لم نجده عند غيره من الأشخاص العاديين. وإنجاز هذا النوع من الأفعال يمنح القائم به مرتبة استثنائية وتميزه عن غيره وينتزع بها اعتراف وإعجاب الجميع.

وفي الثقافة الدينية نجد أن الخوارق والكرامات لا يحوزها إلا النقاة من الصائقين وذوي المراتب السامية في الإيمان وقد اشتهر الصوفية بهذه الكرامات التي رفعت مكانتهم عند بعض المريدين إلى مرتبة الأنبياء. أما الأفعال الخارقة التي ينجزها الرسل فتسمى المعجزات، لأنه يعجز أن يأتي بمثلها غيرهم من البشر، وقد عرف علي بن محمد الشريف الجرجاني المعجزة بأنها "أمر خارق للعادة داعية إلى الخير والسعادة مقرونة بدعوى النبوة قصد به إظهار صدق من ادعى أنه رسول من الله".¹

والمعجزة في السياق الديني، إضافة إلى طابعها الغريب والمعجز وإثارة الدهشة عند الآخر ووضعه في موضع التحدي، فإنها تقوم مقام الحجة والدليل على صدق الرسول وصدق رسالته. فهي حدث خارق، وحجة في نفس الوقت.

أما في الأدب فإن الخوارقية Fantastique فإنها تنتمي إلى الأدب الخيالي وتهدف إلى تهيج عواطف القارئ وإثارة خياله بواسطة وصف المشاهد الغريبة أو الأفعال المرعبة أو الأحداث الخارقة غير المألوفة والتي تناقض العادة، سواء كانت عاد القراءة أي القوانين التي تتحكم في بناء النص الأدبي وكيفيات تلقيه أو المنطق بالمفهوم الواقعي والحسي، أي العلاقات الطبيعية بين البشر، أو بينهم وبين العالم. ومن هنا فإن الفعل الخوارقي يقترب من مفهوم الاستثنائي Singulatif في مقابل الفعل العام الذي يمكن أن يقوم به الشخص العادي. وقد كان أرسطو هو أول من أثار ثنائية الخاص/العام وذلك عند حديثه عن الفروق بين التاريخ والشعر، ويمكن في سياق ثقافتنا المعاصرة أن نقولها عن الأدب بصفة عامة. يقول أرسطو: "بطبيعة الحال فإن المؤرخ والشاعر لا يختلفان في كون أن الأول يصوغ حكاياته نثرا والثاني شعرا، ولكنهما يتميزان بكون الأول يحكي ما حدث حقيقة، والثاني الأحداث التي يمكن أن تقع".²

والأفعال الخوارقية، بطبيعة الحال، ليست أفعالا تاريخية، لأنها خيالية ولم تتحقق على أرض الواقع، كما أنها لا تخضع لقانون العلة والسببية الذي يتحكم في الخطاب التاريخي، فهي من هذا المنظور أفعال استثنائية لا تتكرر. ومن هنا تأتي فرادتها وتميزها وبالتالي غرابتها، ثم أخيرا غربتها لأنها تجد نفسها غريبة ليست

لها نظائر أو متشابهات. ويرى بوعلي ياسين أن "حكايات ألف ليلة وليلة (...)
حوادث لا تتكرر، فهي غريبة عجيبة".³

وكون حوادث ومغامرات السندباد البحري لا تقبل التكرار فهي حوادث
استثنائية، وكنا قد كررنا كثيرا صفة أفعال السندباد بأنها مغامرة، مثلها مثل
مغامرات "أوليس". فهذا يعني أن هذه الحركة (المغامرة) لا تستحق هذه الصفة إلا
إذا صادف القائم بها أحداثا جساما يستطيع التخلص منها والتغلب على كل الحواجز
التي تعترض طريقه، أما إذا كانت خالية من الأحداث فإننا نصفها بأنها رحلة
سياحية أو تجارية أو رحلة في طلب العلم. لأن المغامرة هي التنقل إلى المغارب
"مغارب الدنيا هي مواضع الحدث/المغامرة؛ والتغريب هو النفي والارتحال
(ومعظم حكايات ألف ليلة وليلة تقوم على الرحلة والاغتراب، والغامض من
الكلام، وما يأتي به الرجل من شيء غريب هو صفة الحكاية ("غريبة" "عجيبة")
التي لا تستحق أن تروى إن لم تكن كذلك. وهو المبالغة والإفراط".⁴

وإذ قد تبين لنا أن هناك علاقة وطيدة بين العجائية والخيالية
Fantastique، فما هي الخوارقية؟ في حدود اطلاعي يعتبر كتاب طودوروف
"مدخل إلى الأدب الخوارقي" (1970) أهم دراسة نظرية-تطبيقية في هذا المجال
وفي حدود المنهج النقدي الذي اعتمدته وهو البنيوي السيميائي. وقد عرف
طودوروف الخوارقي أنه "التردد Hésitation الذي يستشعره الشخص الذي لا
يعرف إلا القوانين الطبيعية، في مواجهة حدث فوق-طبيعي Surnaturel"⁵ من
خلال هذا التعريف يستخرج مجموعة من العناصر: منها الشعور أو الإدراك بأننا

أمام حدث فوق-طبيعي أي خارق وهو يقول عنه، في موضع آخر، "إن العجائبي يتحدد بصفته إدراكا خاصا لأحداث غريبة".⁶ أي أن فعل الإدراك يجب أن يكون أساسيا لفهم طبيعة الفعل الخوارقي، لأن الذي لا يعرف القوانين الطبيعية وكيفيات عملها، أو من لم يسبق له أن اطلع على نص خوارقي فإنه لا يستطيع أن يدرك الموضوع العجائبي. وهو ما يفيد أن الذات المدركة يجب عليها أن تتحسس الشكل الخوارقي وأن تكون لها فكرة، حتى ولو كانت غامضة عن مضامينه، أو مجرد حدس.

العنصر الثاني في تعريف طودوروف أنه يضع الخوارقي في قلب ثنائية الخيال/الواقع، وأن التردد بينهما هو الذي يخلق الحالة الخوارقية ويدعم هذه الصفة وهو ما أشار إليه عندما قال: "إن مفهوم الخوارقي يتحدد عن طريق علاقة الواقع بالخيال".⁷ وهو ما يعني أن الخوارقي لا يعني الثبات، لأن الثبات هو التجمد، ولكنه هذه الحركة والعلاقة المتوترة بين الخيال والواقع، فتارة ينحاز نحو الواقع (مثلا نرى في السندباد في تسمية الأماكن وأساليب المتاجرة) وتارة نحو الخيال (الأماكن الخيالية التي يزورها السندباد، السمكة-الجزيرة، الكائنات الغريبة: طائر الرخ، الكركدن، الأفاعي العملاقة، الغول الأسود، شيخ البحر...) فيحتار القارئ أو المستمع، هل يتعامل معها كحقيقة أم يأخذها على أنها خيال.

وانطلاقا من تحديد طودوروف للخوارقي، يعطينا خصائصه ويجملها

فيما يلي:

"- يجب على النص أن يفرض على القارئ اعتبار عالم الشخصيات عالم حقيقي

وأن يتردد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق طبيعي للأحداث المذكورة.

- هذا التردد يمكن أن يُحسَّ، أيضاً، من قبل شخصية، وهكذا فإن دور القارئ يوكل إلى شخصية، وفي نفس الوقت فإن التردد يجب أن يقوم المؤلف بتمثيله ويصير موضوعاً (قيمة) من موضوعات العمل الأدبي.

- أخيراً، يتعين على القارئ اتخاذ موقف تجاه النص فيمكنه أن يرفض التأويل الاستعاري الرمزي، كما يمكن أن يرفض التفسير الشعري.⁸

وتشغل فكرة "التردد" *Hésitation* مركز التفكير في نظرية طودوروف وهي ما سماها من قبل كلود بريمون C. Brémont "بالممكنات السردية" *Possibles narratifs* وهي حركة الذهاب والإياب بين التدهور والتحسين، أي القوانين التي تحكم هذه الحركة، وتتم على مستويين: "أ- تعكس الإجراءات المنطقية لمتوالية من الأحداث المنتظمة في شكل حكاية ويلزم احترامها لتجنب السقوط في الغموض. ب- إضافة إلى المضايقات المذكورة، الخاصة بالحكاية، يجب احترام التواضعات الخاصة بعالمها، خصوصية الثقافة، والعصر والجنس الأدبي وأسلوب السارد".⁹

وعليه نكون قد حددنا أهم خاصية من خصائص الجنس الخوارقي باعتباره وسيلة من وسائل التعبير عن الواقع وطريقة لإعادة التوازن لمجتمع يعاني من اختلالات هيكلية على مستوى العلاقات بين أفراد المجتمع. وهو الدور الذي قام به السندباد من خلال مغامراته، فعبر من خلالها من الدور البطولي الذي يتوق المستمع إلى القيام به إلى أدوار أخرى، فجمع الأموال الطائلة في سياق نشطت فيه

حركة التجارة واكتشاف المناطق النائية، وتعزز المكانة السياسية والاجتماعية عن طريق الثروة حيث تحول السندباد إلى أحد وجهاء بغداد واتصاله بالسلطة السياسية من خلال مقابلته للخليفة العباسي أمير المؤمنين هارون الرشيد الذي أوفده في مهمة دبلوماسية لدى ملك الهند.

وإذا قرأنا حكايات السندباد البحري، فإننا نلاحظ أنها بغرابتها تحتوي على عدد كبير من الأفعال والحكايات الخوارقية ويصور السرد حالة الهلع التي تصيب البحارة والمسافرين عندما أعلمهم صاحب المركب أن الجزيرة التي هم عليها هي عبارة عن سمكة كبيرة نائمة وهنا يهرع الركاب إلى السفينة ويحتار القارئ ومعه البطل هل إن السمكة ستتلف المركب وهي عائدة في طريقها إلى عمق البحر أم أنها تتجو هي الأخرى ولكن السارد يجعلها تتجه نحو البحر.

وماذا عن البطل؟ هل ركب مع المسافرين أم تخلف عنهم؟ يجيبنا البطل نفسه "وكننت أنا من جملة من تخلف في الجزيرة فغرقت في البحر مع جملة من غرق".¹⁰ والغرق يعني بكل بساطة الموت والهلاك، ولكن القارئ الذكي قد يتنبه إلى أن السرد قد كتب بصيغة المتكلم فكيف نجا البطل؟ هناك إمكانيات كثيرة واحتمالات متعددة، قد تكون السفينة قد عادت لالتقاط من تبقى من ركبائها بعد حالة الفرع التي أصابت الجميع كما يمكن أن يكون قد التقطه طائر عملاق ووضعه فوق جزيرة أخرى.

لكن الفعل الخوارقي يتعلق بقشة واهية، وتتدخل الإرادة الإلهية، أو لنقل الصدفة، عندما يقول: "ولكن الله قد أنقذني ونجاني من الغرق ورزقني بقطعة خشب كبيرة من القطع التي كانوا يغسلون فيها، فمسكتها بيدي وركبتها من حلاوة الروح

ورفست بالماء برجلي مثل المجاديف والأمواج تلعب بي يمينا وشمالا".¹¹ إن الفعل الخارق يتجسد، هنا، عن طريق تدخل القدرة الإلهية، لأن الله سبحانه وتعالى على كل شيء قدير فأنقذ البطل ونجاه من الموت، ويصبح اللوح الذي تعلق به البطل "رزقا". ولكن معاناة البطل لم تنته بعد لأنه يطمح إلى الوصول إلى البر.

وهذه المعاناة تطول، ومعها تطول معاناة القارئ، والتي لا تتفصل عن الأولى كما لاحظ ذلك طودوروف؛ وهذا الطول في المدة يولد اليأس والإحباط عند القارئ الذي ينتظر نجاة البطل خاصة عندما صرح: "ودخل علي الليل وأنا على هذه الحالة، فمكنت على ما أنا فيه يوما وليلة".¹² البطل يكاد يقطع حبل الرجاء والأمل في النجاة يتضاءل ومعه القارئ الذي يكاد يوقن أن البطل سيسلم للموج ويهبه نفسه لقمة سائغة.

ولكن البطل ليس من النوع الذي يخضع بسهولة، وهو ما يطيل من عذاب القارئ وترقبه، وبما أن قانون الفعل الخوارقي لا يخضع للمنطق الطبيعي، فإن عوامل الطبيعة (الرياح والأمواج) تتدخل لتقذف به إلى جانب جزيرة وتكون العلاقة بين الموت والحياة هي "فرع من شجرة عالية"¹³ يتعلق به السندباد لينجو من الغرق.

ومن هنا تكون دهشة القارئ ويبدأ في مراجعة سلسلة الكوارث التي تعرض إليها البطل. ويكتشف أن أسباب النجاة من الغرق واهية جدا، في البداية كانت قطعة من خشب، ولماذا تركها أصحابها حتى يعثر عليها البطل، ثم الرياح والأمواج وأخيرا فرع شجرة. ويمكننا أن نحكم قياسا على قول طودوروف أن فرع الشجرة

يساوي الحياة، هذا الفرع الذي يمكن أن تمر عليه دون أن نعيده أي اهتمام يذكر. وبعد هذه السلسلة من الاختبارات بالمفهوم الوظيفي الغريماسي يكتسب السندباد صفة البطولة، لأنه استطاع بشجاعته ومواصلته للمجهودات وعدم استلامه للظروف المعادية المحيط به أن ينجو بحياته. وهذا يجعلنا نرى "أن الحكاية الخوارقية بأحداثها الغريبة والمرعبة، بأماكنها المظلمة وشخصياتها التي في خطر، ترسم وفق شكل سردي بسيط وعبر عدد قليل من الصفحات الدروب المزروعة بالمكائد والتحذيرات، التي يقطعها البطل وتجسد التردد بين الخوف والرغبة".¹⁴ الخوف من الموت غرقا والرغبة في النجاة والفوز بالحياة.

ولكن هل تستطيع هذه الأفعال الخوارقية أن تغير منظومة القناعات التي يملكها القارئ؟ أعتقد أن الهدف الذي حققته هذه الأفعال هي إبقاء القارئ أطول مدة ممكنة في وضعية ترقب وحالة انتظار، ولكنه حالما ينجو البطل فإنه يتنفس الصعداء ويرجع إلى حالة الاستقرار الأولى.

ويرتبط الفعل الخوارقي عادة بالانقطاع المفاجئ للشريط السردى دون أن تكون هناك مؤشرات أو دلائل تشير إلى ذلك، ويستعين السارد عموما بأداة سردية مثل إذ أو إذا الفجائية؛ وسميت هكذا، ربما، لأنها تشير إلى المفاجأة التي يحدثها الانقطاع السردى، كما أن هذه الأداة يمكن عدها وسيلة تقنية للانتقال إلى حدث سردي آخر دون أن يكتمل الأول أو يصل إلى منتهاه.

وقد تعرضت البلاغة العربية القديمة إلى هذه الظاهرة، ظاهرة الانتقال من غرض إلى غرض وقننت الوسائل والشروط والضوابط التي تتحكم في هذه الحركة، ولكنها أحصت بعض الأدوات اللغوية، والتي لم تنظر إليها بعين الرضا،

التي يمكن أن تحقق هذا الانتقال مثل عد عن ذا، اذكر ذا، دع ذا...
وهو ما نصادفه لدى السندباد، فعندما ينجو من الغرق فإنه يصبح هائما
ومتشردا في جزيرة معزولة، لم يذكر اسمها، وهي حالة استغراب وقد ظن أنها
غير مأهولة ولكنها كانت تخبئ له من الأسرار ما يجهله إلى أن كان ذات يوم
يتجول "وإذا برجل قد خرج من تحت الأرض".¹⁵ المفاجأة مزدوجة، وقد استعمل
السارد "إذا" الفجائية التي قطعت حالة الاستقرار التي يعرفها البطل لتدخل فيها
قصة جديدة، لأنه حسب قانون طودوروف فإن ظهور شخصية جديدة يساوي قصة
جديدة. وتتعاظم هذه المفاجأة عندما يطلع عليه رجل من تحت الأرض. وحالما
يلتقي الرجلان ينشأ بينهما حوار يكشف من خلاله كل واحد منهما عن هويته
الحقيقية.

وإذا كنا نلاحظ في هذا المقطع السردي انعدام الفعل الخوارقي، فإن خروج
رجل من تحت الأرض في جزيرة معزولة فهو وحده كاف لوصف الفعل
بالخوارقية.

وعندما تقلع السفينة بركابها وقد تركوا السندباد البحري نائما فإنه يكتشف
قبة بيضاء التي هي في الواقع بيضة طائر الرخ، الذي لن يتأخر في الظهور ابتداء
من هذه اللحظة يبدأ الفعل الخوارقي في مد خيوطه ولكي يقوي السارد صفة هذا
الفعل فإنه يفرط في التهويل في وصف هذا الطائر العملاق الذي أخفى الشمس.
وتبدأ حيرة البطل وتكثر تساؤلات القارئ حول مصير البطل هل سيأكله هذا
الطائر العملاق أم أنه يكفي أن يحط عليه فحسب ليحوّله إلى عجينة من لحم؟

ويصمت السارد عن هذه الاحتمالات فيجعل الطائر ينزل على بيضته ويحضنها بجناحيه¹⁶ دون أن يعير اهتمام للبطل الذي يبدو أمامه عبارة عن حشرة لا تساوي شيئاً. ولكن شجاعة البطل تدفعه إلى ربط نفسه في رجلي هذا الطائر لينقله إلى مكان آمن وأهل. وعندما يطير به في الجو، تتعلق روح القارئ مع البطل وتنقطع أنفاسه، فهل سيسقط أم أن الطائر سيرمي في البحر وتبقى هذه الاحتمالات معلقة إلى أن "حط على مكان عال مرتفع".¹⁷

والمكان المرتفع له خطورته، لأنه يشرف على واد سحيق كله "حيات تسعى وأفاع كل واحدة مثل النخلة".¹⁸ فيجد البطل نفسه في وضعية المحتجز، فعبر عن إحباطه بقوله: "كل ما أخلص من مصيبة أقع فيما هو أعظم منها وأشد".¹⁹ ويبدأ السارد في شد حبل السرد وتقوية عنصر التشويق بواسطة وصف هذه الحيات الضخمة ونهمها وشرائها وقدرتها على ابتلاع فيل كامل دفعة واحدة.

وتستمر معاناة البطل مدة يوم كامل لأن طائر الرخ كان قد طار به عند مطلع الفجر وها هو النهار قد ولى وهنا "تكمن لذة النص في كونه يبقى في حالة تساؤل أطول مدة ممكنة".²⁰ وذلك لإطالة حالة الترقب ومضاعفة المخاوف. وهذه المرة، لا يتخلص البطل بمجهوده العضلي ولكن عن طريق استعمال الذاكرة والنبش في خباياها. ولكي ينجو فإنه يوظف قصة كان قد سمعها من بعض التجار والسواح. فيربط نفسه إلى ذبيحة تسقط عليه من الأعلى، وهل يحدث هذا كل يوم وفي وقت معين؟ إنها التساؤلات التي يمكن أن يطرحها القارئ، فيأتي نسر عملاق يلتقطها ويطير بها إلى القمة.

ونلاحظ أن السارد مازال يستعمل نوعا من الضغط السردى مستعملا أسلوب التهويل في وصف النسر، ويستطرد في سرد الحكاية التي كان قد سمعها منذ مدة طويلة. ويلجأ السارد إلى أدواته السحرية "وإذا بنسر نزل على تلك الذبيحة وقبض عليها بمخالبه وألق بها إلى الجو وأنا متعلق بها".²¹ وفي هذه اللحظة يعلق السرد ويبقى القارئ مشدودا إلى مصير البطل ولن يخف هذا التوتر إلا عندما يحط الشر فوق الجبل. وهنا ينجو البطل ويستريح القارئ عندما يطمئن على مصيره.

وهذه المتتالية من الأحداث الخوارقية ناتجة عن "مهارة القاص (في الليالي) من خلال انتقاله من عالم (علوي) إلى آخر (واقعي) إلى ثالث (سفلي) دون أن يشعر القارئ بهزات هذا الانتقال، أو ثمة قفزات بعيدة في القص أثرت في لحمه النسيج العام للحكاية".²² وهذه الانتقالات التي استعمل فيها البطل وسائل غير بشرية تم أغلبها جوا بواسطة طائر عملاق هي من العناصر التي تقوي الأثر الخوارقي وتجعله حاضرا بقوة.

وفي رحلة أخرى، يصور السارد السندباد وهو في حالة استقرار، ولكن هذا الاستقرار لا يدوم "إذ لاح (لهم) بيت عامر وسط تلك الجزيرة... فإذا هو قصر مشيد الأركان، عالي الأسوار".²³ وهنا يبدأ الفعل الخوارقي في إحكام قبضته على القارئ والذي تبدأ التساؤلات في تأريقه، مثل لمن هذا القصر، وكيف شيد ومتى، وهل بإمكان السندباد أن يقيم فيه مع أصدقائه في انتظار عودتهم إلى ديارهم أو انتقالهم إلى جزيرة أخرى.

ويخف توتر السرد ويقل ضغطه أثناء وصف السندباد لشكل القصر ومكوناته وهي عبارة عن سياحة واستكشاف، حتى يتوهم، القارئ أن البطل قد

حصل على ما كان يتمناه، ولكن هذه الحالة لا تدوم، إذ يقحم السارد قصة مرعبة تثير التساؤلات وتخلف الحيرة. وقد استعمل "إذا" لقطع الشريط السردى: "وإذا بالأرض قد ارتجت من تحتنا وسمعنا دويًا من الجو".²⁴ وهذا الدخول المفاجئ للعلاق الأسود ذي الأنياب الخنزيرية يحدث انقطاعًا في حبل السرد، ويصفه السارد بأوصاف مخيفة لدرجة أنه يتكون من كل الحيوانات المفترسة إضافة إلى تضخيم آلات الفتك عنده أكثر مما هي عندها وتجري العادة عنده في كل يوم أن يأخذ رجلًا فيشويه على النار ويأكله، ولكن الذي يهم القارئ هو مصير السندباد، وتكثر التساؤلات والترقب، متى يحين دوره؟ ومتى يكون مصيره مثل باقي رفاقه؟ ويتردد القارئ في الإجابة لأنه يحتمل أن يفلت من قبضة هذا الوحش، ولكن بأية طريقة؟

إن تكرار هذا الفعل جعل السرد يتوتر والإحباط واليأس يتسربان إلى قلب السندباد، وفي حالة يأسه يحكم "أن هذا الموت موت رديء".²⁵ ويوقن معه القارئ أن موت البطل وشيك، ولكن البطل، بما أنه مكتوب عليه أن ينجو دائمًا فإنه يتعاون مع ما تبقى من رفاقه على فقاء عيني الرجل الوحش والتخلص من أسره، وهو "انتقال غير منتظر وغير منسجم مع مجرى الحكاية".²⁶

ومن تبقى من الجماعة، يجد نفسه ثانية رهينة شعبان عظيم انقض على أحد رفاق السندباد فابتلعه وكرر هذا الفعل أكثر من مرة وهو ما يجعل القارئ يتساءل عن مصير بطله، ويحار بين احتمالين الأول والذي يكاد يكون يقينا هو أن السندباد يلقي نفس المصير الذي لقيه أصدقاؤه والثاني، وهو ناتج عن العادة أنه سينجو.

وبما أن هذا الفعل يكاد يكون تكرار لفعل سابق ومشابه له فإن القارئ لا يكون عرضة لضغط سردي كبير، لأن "النص الجديد يذكر القارئ (المستمع) بأفق انتظار وقواعد كان قد تعرف عليها من خلال نصوص سابقة، ويمكن أن تتعرض إلى تنويعات أو تصويبات أو تغييرات أو يعاد إنتاجها بكل بساطة".²⁷

وقد تكون حالة الترقب شديدة عند من لم يقرأ الحكاية السابقة فتشدد حيرته ويعظم قلقه، أما من قرأها فإن هذه الحالة تكون أقل تأثير، ويتقلص هامش الاحتمال وسينجو السندباد بواسطة الأخشاب التي لف السندباد بها جسمه فعسر على الثعبان ابتلاعه، ويطيل السارد في تعذيب القارئ ومعه البطل لأن محاولات الثعبان المتكررة قد استمرت "من غروب الشمس إلى أن طلع الفجر وبان النور وأشرقت الشمس فمضى الثعبان إلى حال سبيله وهو في حالة ما يكون من القهر والغضب".²⁸ ومع انهزام الثعبان الذي باءت محاولاته بالفشل يسقط ضغط السرد وتنتهي حالة الترقب التي طالت على القارئ.

ويدخل القارئ مجددا في دوامة الحيرة والقلق عندما يسقط السندباد رهينة بين يدي جماعة من العراة، وقد كان عنصر المفاجأة قويا، إذ بعد أيام من التيه والضيق "إذ لاحظت لنا (يقول السندباد) عمارة... فبينما نحن واقفون على بابها إذ خرج علينا من ذلك الباب جماعة عراة لم يكلمونا".²⁹ إن عدم التواصل بالكلام يعني أن المواجهة مفتوحة والتحدي قائم، فيشرع العراة في تسمين رفاق السندباد وشيهم ليقدموا طعاما لملكهم الغول واستمرت هذه العملية مدة، ومعها طالت

عذابات البطل (ومعه القارئ) الذي نحف جسمه بفعل الخوف إلى أن تحايل ذات يوم وهرب بجلده.

ولكي يقوي السارد مشاعر الرعب فإنه أتى على التفاصيل الدقيقة حول عملية تسمين الرجال وأخذهم إلى المراعي كالحیوانات، وهي ذاهلة لا تدري ماذا تفعل بعد تناولهم "لطعام غريب" ثم كيف يذبحونهم ويشوونهم إلى أن يقدموا أكلة شهية على مائدة الملك. وهذه التفاصيل من شأنها زيادة الرعب والخوف عند البطل.

ويتجسد الرعب بطريقة أعمق في الموقف الذي يجد فيه البطل نفسه قد دفن حيا مع زوجته المتوفية، ويطول انتظاره في المغارة، فيضطر للمحافظة على حياته لارتكاب جرائم القتل وذلك ليسلب الأحياء الذين دفنوا مع الأموات غذاءهم وماءهم. ويصور السندباد هذه الفضاعة بقوله: "أخذت في يدي قسبة رجل ميت وجئت إلى المرأة وضربتها في وسط رأسها، فوقعت على الأرض مغشيا عليها، فضربتها ثانيا وثالثا فماتت. فأخذت خبزها وما معها، ورأيت عليها شيئا كثيرا من الحلي والحلل والقلائد والجواهر والمعادن..."³⁰

ويشتد الرعب، لأن البطل لم يقتل من أجل إبقاء حياته فحسب، ولكنه كان يقتل للسطو على المجوهرات والحلي، ونظرا لتكرر هذا الفعل الذي أدمنه السندباد فإنه يضاعف من قلق القارئ وتقززه حتى وكأنه يتمنى أن يموت أن يجد لنفسه مخرجا، إن شعور القارئ يتحول من النقيض إلى النقيض، فبعد الشعور بالتعاطف تجاه البطل، ينقلب إلى تقزز وقرف قد يبلغ إلى درجة الاحتقار، لأن البطل يبدو أنانيا لأنه يقتل ليحيا، ويقتل ليجمع المال. وفعله هذا غير مبرر من الناحية

الإنسانية أو الجمالية.

ويحوز السندباد عاطفة القارئ عندما يقع رهينة شيخ البحر الذي "صار يبول ويغوط على أكتافه ليلا نهارا".³¹ ويسميه العذاب الشديد، وقد استمرت معاناته هذه "مدة من الزمان" غير محددة، وهذا الغموض في تحديد المدة يجعل خوف القارئ يتعاضم وقلقه يكبر، فمتى يتخلص السندباد من أسر هذا الكائن الغريب.

وفي نص السندباد الكثير من الأفعال الخوارقية التي نصادفها، ولكننا لم نركز في هذه الدراسة إلا على أهم المواقف السردية التي يظهر فيها الرعب بكثافة والخوف بقوة والترقب والانتظار بكيفية تجعل من طريقة السرد معاناة وتوتر وحالة انتظار مفتوحة على عدد من الاحتمالات والممكنات.

ومن جهة نظر تحليلية، تحاول أن تحاكي طريقة التحليل النفسي ترى كارولين ماسيرون أن "الخوارقية هي حكاية خوف وهمي، فهو يطرد المخاوف الخفية، المكبوتة للقارئ، والتي هي في الواقع مخاوفه أثناء القراءة".³² وهذه الوظيفة، في الواقع وظيفية سردية تطهيرية في الوقت ذاته. وما إقبال القارئ عليها إلا دليل على غرائبيتها وعجائبيتها، تلبيتها لمخاوف القارئ وانتظاراته ومغامراته باتجاه المجهول و اللامنتظر.

الهوامش

- 1- أبو علي الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات. ص 234
- 2- Aristote: Poétique. p 42
- 3- أبو علي ياسين: حكايات شهرزاد: الواقعية والغرائبية. ص 69
- 4- بسام حجار: مديح الخيانة. ص 56
- 5- T. Todorov: Introduction à la littérature fantastique. p 29
- 6- ت. طودوروف: موضوعات العجائبي. ص 136
- 7- T. Todorov: Introduction à la littérature fantastique. p 29
- 8- T. Todorov: Introduction à la littérature fantastique. p p 37-38
- 9- C. Brémont: La logique des possibles narratifs. p 60. Communications.
- 10- ألف ليلة وليلة. ص 401
- 11- المرجع نفسه.
- 12- المرجع نفسه.
- 13- ألف ليلة وليلة. ص 401
- 14- C. Masséron: Le récit fantastique. p 33 Pratiques N° 34 / 1982
- 15- ألف ليلة وليلة. ص 402
- 16- المرجع نفسه. ص 410
- 17- ألف ليلة وليلة. ص 411
- 18- المرجع نفسه.
- 19- ألف ليلة وليلة. ص 411

- 20- C. Masseron: Le récit fantastique. p 33. Pratiques N° 34 / 1982
- 21- ألف ليلة وليلة. ص 413
- 22- حسن حميد: ألف ليلة وليلة - شهوة الكلام. ص 106
- 23- ألف ليلة وليلة. ص 416
- 24- ألف ليلة وليلة. ص 416
- 25- المرجع نفسه. ص 417
- 26- بو علي ياسين: حكايات شهرزاد: الواقعية والغرائبية. ص 77
- 27- H. R. Jauss: Littérature médiévale et théorie des genres. p 49
- 28- ألف ليلة وليلة. ص 421
- 29- المرجع نفسه. ص 427
- 30- ألف ليلة وليلة. ص 434
- 31- المرجع نفسه. ص 441
- 32- C. Masseron: Le récit fantastique. p 38 Pratiques N° 34/1982

مصادر البحث :

- 1- ألف ليلة و ليلة 4 أجزاء - دار مكتبة الحياة - د- ت- بيروت .
- 2- ألف ليلة وليلة 4 أجزاء - مطبعة الفنون - الرغبة الجزائر 1988
- 3- بو علي (ياسين) حكايات شهرزاد الواقعية والغرائبية و الوظيفية الاجتماعية .
دراسات عربية عدد 5 بيروت 1981
- 4- الجرجاني (علي بن محمد الشريف) كتاب التعريفات - مكتبة لبنان - بيروت 1978.
- 5- حجار (بسام) مديح الخيانة - المركز الثقافي العربي - بيروت 1997

- 6- حميد (حسن) ألف ليلة و ليلة " شهوة الكلام " / " شهوة الجسم " - دار ماجدة اللاذقية 1996.
- 7- طودوروف (طزفطان) موضوعات العجائبي - ترجمة بوعلام الصديق - مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية عدد 1 فاس 1987.
- 8- Aristote - Poétique - Les belles lettres - texte établit et traduit par J-Hardy Paris 1977
- 9- Brémond (C) La logique des possibles narratifs in Communications N° 8 Seuil Paris 1966 .
- 10- Jauss- (HR) Littérature médiévale et théorie des genres in Théorie des genres seuil - Paris 1986
- 11- Masséron (C) Le récit fantastique in Pratiques N° 34 Metz 1982 .
- 12- Todorov (T) Introduction à la littérature fantastique Seuil Paris 1970.