

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جمهورية العراق

رقم البحث : ٢٦٨

جامعة كربلاء / كلية العلوم الإسلامية
هيئة تحرير مجلة دراسات اسلامية معاصرة
مجلة علمية فصلية محكمة

التاريخ : ٢٠١٨ / ٥ / ٢١

الرقم الدولي ٣٢٨٦-٢٠٧٩

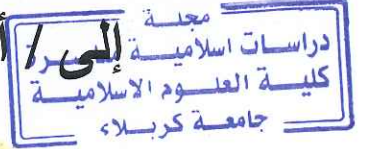
رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (١٦٣٣) لسنة ٢٠١٢



أ.م.د. كريم مهدي المسعودي المحترم

م. منتظر حسن علي المحترم

م / قبول نشر



تحية طيبة..

تدارست هيئة التحرير البحث المقدم من قبلكم والموسوم ب : - (لغة القصة
الإطارية في الليالي العربية)

- وبعد الاطلاع على آراء المقومين تقرر قبول البحث وسينشر في الاعداد
القادمة للمجلة .

مع التقدير....



أ.م.د. ضياء عزيز الموسوي

مدير التحرير

٢٠١٨/٥/٢١

لغة القصة الإطارية في الليالي العربية

أ.م.د. كريم مهدي المسعودي

م. منتظر حسن علي

الخلاصة

اتجهت لغة السرد إلى تعرية الخطاب المهيمن على القصة الإطارية وإضعافه بالتعرض إلى لغة الرجل مُتمثلاً بالملك شهریار وأخيه شاهزمان والوزير؛ لغرض الخلوص إلى الهدف الأسمى من ذلك وهو التوجه إلى خطاب السلطة بالحط من صوتها وإيجاد فسحة لمزاحمته في بعض ما يحظى به، فانصبت القصة الإطارية على عرض لغة الرجل (شهریار) المُجلجلة ثم سلبه تلك الخصائص وترويضه لتقبل لغة الآخر والإنصات لصوته، فكان لابد لتحقيق ذلك من أن يتحوّل صوت السلطة (الملك) إلى مونولوج مروي أو مناجاة، ويتبعه في ذلك صوت الوزير؛ فيأخذ صوت المرأة (شهرزاد) بالنفاز في تلك الفضاءات وهو يحط من شأن الملك رافعاً صوت الهامش والفئات الدنيا واستثمار لغتها في دك أسوار السلطة، فكانت الخطوة أن يُضرب خطاب(الملك) من الداخل حين يسمح التشكيل اللغوي لصوت الهامش أن يعلو ويتجرأ على الملك في أخص ممتلكاته، فيثبت الراوي قدرة اللغة على التحاور والتجاوز مع لغات مختلفة تُشكّل في مجملها لغة السرد في ألف ليلة وليلة .

المدخل : القصة الإطارية

يُشكّل السرد الإطاري (frame narrative) معلماً بارزاً في بناء الليالي العربية بوصفها المُفتتح الذي يركز عليه فعل السرد ويُفضي إلى غيره من الأحداث المتتابعة المحكومة بقيد شكلي يبتعد عنه السرد ويعود إليه في وحدات متناوبة تتوزع بين نمطية الشكل وتوالي الحكى الداخلي للحكاية الفرعية المؤطرة، ويتعدى هذا المعلم بناء الليالي ليشمل أنواع السرد المنبثقة عن هاجس التداخل وتضمين الحكى حكياً آخر في دلالة على المستوى النوعي والأجناسي الذي يلمح إليه القصص المأخوذ بفكرة التداخل هذه؛ فالقصة الإطارية، بحسب تعريف (جيرالد برنس): هي السرد الذي يُطمر فيه سرد آخر؛ فيؤدي الأول وظيفة إطار للسرد الثاني؛ وذلك بقيامه بوظيفة القاعدة أو الخلفية التي ينطلق منها^(١)، فتشكّل عملية صياغة الإطار بهذا المفهوم عن هاجس التداخل والتفريع المُشار إليهما، ومن ثمّ تؤول القصة الإطارية إلى قسمين مترابطين، يكون الأول منهما حكاية أو مجموع الحكايات التي ترويه شخصية واحدة أو أكثر، ويُمثّل القسم الثاني تلك المتنون التي رُويت في ضمن حكاية أقل طولاً وإثارة، بما يجعلها تُوطّر تلك المتنون، كما يحيط الإطار بالصورة، فيكون حضورها في موطنين على الأقل، هما البداية والنهاية من دون أن تختصّ بمستوى سردي معين^(٢).

والقصة الإطارية في ألف ليلة وليلة^(٣) هي حكاية الملك شهریار وأخيه الملك شاهزمان وما جرى لهما من خيانة زوجيهما التي ارتضاها الراوي حكايةً توطّر مجموعة كبيرة من الحكايات الفرعية التي تتناسل في كنف هذا الإطار؛ فتتعدد مستويات السرد وتتداخل ويكثر الرواة ليعود الإطار حاكماً لهذا التنوع عند نهاية كل ليلة وبداية أخرى، فيكتمل باكتمال الليالي^(٤)، ويؤذن السرد باكتمال الإطار، ويتشكل الإطار في مائة ليلة وليلة بوساطة حكاية مشابهة لنظيرتها في ألف ليلة وليلة، وإن اختلفت في بعض التفاصيل والأحداث، إذ يأخذ (فهراس الفيلسوف) بناصية السرد ليروي لأحد الملوك كتاباً في مئة ليلة وليلة فيه قصة الملك (دارم) الذي تخونه زوجته في أحداث مشابهة لما وقع للملك شهریار في ألف ليلة، وتدخل شهرزاد لتروي للملك (دارم) حكايات في مئة ليلة وليلة، وتتعدد فيها مستويات السرد ولا تستغرق الزمن الذي قطعه ألف ليلة وليلة^(٥).

ولا يمكن أن تُختزل وظيفة القصة الإطارية في الليالي العربية بما تقدّم؛ فخلف ذلك تكمن الوظيفة الاعتبارية لهذه الحكايات، فثمة رحلة شفاء من عصاب الخيانة والنكسة التي تعرّض لها الملكان^(٦)، على أن الأمر لا يقف عند حد الاستشفاء، إذ عرضت الدراسات النقدية لتفسير القصة الإطارية متوزعة على شطرين^(٧)، هما: التفسير الذي يركز على مفهوم اكتساب الوقت (time gaining)، والتفسير الذي يركز على مفهوم الاستشفاء (healing)، وبالركون إلى مؤدّي التفسيرين ندرك التقاءهما عند نقطة النهاية وتأطير السرد من قبل الراوي، فالمدة الممتدة على طول الليالي والمفسّرة بكسب الوقت تتطوّر على صورة محطات علاجية تتماشى نفسياً مع الصدمة التي تعرّضت لها الشخصية، ويتتابع الشيء نفسه لو انطلقنا من هذه المحطات العلاجية لتوصيف شفاء المروي له من هذا العصاب؛ **لوصلنا** ضرورةً إلى ما أطلقوا عليه اكتساب الوقت وخلاص شهرزاد من مغبة الأمر الذي كانت تُوجله في كل ليلة.

وقد نهلت النصوص المبنية على فكرة الخيانة من مشارب شتى، فكانت لها طرائقها في الاستبراء من مغبة ذلك، فنجد ذلك ماثلاً لدى سوفوكليس أو شكسبير، ففي أسطورة (أوديب)^(٨) اتكأ الكاتب على النبوءة وإفادة العرّاف في دفع عجلة الأحداث وتسورها حول (أوديب) ليرتكب فعل الخيانة، التي أفاد بها (أبولو) بحسب ما وردت على لسان البطل: ((بيد أنه تنبأ للبائس الذي هو أنا بمصير مروّع أليم جداً، وهو أنني سأشارك أُمي الفراش، وسأقدم للعالم سلالة فظيعة، وسأقتل والدي الذي أنجبني...))^(٩)، فانبعثت الخيانة نتيجة لقلق وجودي يتّصل بالمصائر الخاضعة لإرادة الأقدار ورغبة الآلهة، وهذا ما يخالف موضوع الخيانة لدى شكسبير؛ إذ يأخذ الموضوع منحىً دالاً على تفكك العائلة في العهد الإليزابيثي؛ فنقوم كثير من مسرحياته، في بنائها الدرامي، على فكرة الخيانة بوصفها المحرك الأساس للأحداث ولتصاقب الأفعال بسبب ما يتركه من شعور مأساوي لدى الشخصية الضحية، فكانت (هاملت) من نماذج

شكسبير التي تُقدّم شخصيةً قُضي عليه أن يحيا آخذاً بثأر أبيه الذي سقط صريعاً نتيجة خيانة زوجه (أم هاملت) مع أخيه؛ ليتزوج الأخ بالأرملة سريعاً ويعتلي عرش (الدنمارك)^(١٠)، فكانت الخيانة مأخوذةً بأطر تفكك العائلة والقلق الفكري الذي ينتاب الأبناء والصراع على الملك والسلطة .

ويرتكز السرد على الخيانة في الليالي العربية فتبنى عليها الأحداث وتُصبّ مصائر النساء في مملكة شهريار وما يتراكم عليها من أحداث مكوّنة للحكاية الإطار، فقوام الإطار هو فعل الخيانة الموجه نحو الملكين يتلوه فعل الخيانة الموجه نحو العفريت، ثم تأتي رحلة العلاج التي تحمل شهرزاد نفسها عليها، إنّ كل واحدة من هذه الخيانات الثلاث المختلفة تختزل شعوراً مأساوياً يحرك عجلة السرد وإنّ اختلاف طرائق معالجة الخرق وهو ما يطبع الليالي بميسم يجعلها مميزة من الأنواع الأخر حتى مع التي تُشابهها في الابتداء على عنصر الخيانة؛ لأنّها عالجت الخرق بخرق آخر، فأرادت أن تخفي الخرق بالقتل، ومن ثمّ لا يرتبط المصير هنا بالنبوءة أو بلعنة ما بحسب ما مرّ في (أوديب ملكاً)، ولا بتردّ أخلاقي أو بأزمة قيم، كمثّل أبطال شكسبير، وإنّما ينصبّ الاهتمام بكون الأمر مع الليالي يرتبط بترويض الرجولة ودك أسوارها انطلاقاً من واقع تعيشه الليالي وحياء رواتها، فيُظهر وصف القصة الإطارية أنّها بسيطة التركيب قليلة الأشخاص محدودة الأحداث؛ وذلك ما يجعلها قادرة على احتواء حكايات كثيرة في طياتها، فالأجزاء الرخوة في أفعالها السردية تسمح باندراج أفعال ثانوية في سياقها؛ ومن ثمّ تمّد الحكاية الأمّ الحكايات الفرعية بأسباب الحياة^(١١)، فتُقسم القصة الإطارية تبعاً لتقسيم (ليتمان) على ثلاثة أجزاء^(١٢): الأول: قصة رجل أو ملك يمتلكه الحزن لخيانة زوجه له، والثاني: قصة مارد أو جنّي يتمتع بالقوة الخارقة، تخونه أسيرته مع رجال كثيرين، والثالث: قصة فتاة تستطيع ببراعتها في القص، أن تدرأ الشرّ عن الأخباريات وعن نفسها^(١٣)، وانطلاقاً من هذا التقسيم سيتمّ تناول لغة (الشخصية Character) في الحكاية الإطارية ودلالاتها في الحكّي، فتتّسع الشخصيات باتّساع هذا المفهوم لتؤسّس لها لغة نمطية تضطلع بها كل شخصية في الإطار لتجد امتدادها في رقعة السرد الليلي، وينساق الحديث بدءاً خلف بيان لغة شهريار والتأسيس لدلالة الاستلاب في لغة الرجل والتحوّل صوب الضعف والاستكانة بوساطة الكشف عن خواء اللغة وتأزمها وهي تتأى عمّا عُرِفَتْ به من الهيمنة والسطوة، وسنقف بالتحليل على نماذج لغة الملكين (شاهزمان وشهريار)، ودلالة لغة الوزير (وزير شهريار) .

لغة شاهزمان ودلالة الاستلاب

تستعيد لغة المحنة على لسان (شاهزمان) ذاكرةً من الأسئلة لا تبدو أنّها خطرَتْ على بال الملك الأصغر من قبل، فقد تلقى فعل الصدمة مذهولاً، فانثالت لغته مؤكّدة المآثرات التي

يختزنها لشعير عن الحال التي تعتريه فيحاصره كل سؤال بعقم الإجابة التي تدور جُلها حول فعل الخيانة، فامتصت لغته، وهي تسلك سبيل المناجاة، جزءاً من نكبتة؛ فبقيت به حاجة إلى البت والشكوى؛ ومن ثم كانت اللغة المعادل لاستعادة عافيته؛ لذا انداحت لغة الملك شاهزمان في مسارين يشير الأول منهما إلى تلفظه لحظة الفاجعة وما استحضره من نصوص عزز بها مقاومته للصدمة، ويخطر الثاني عند تكرار المشهد أمامه في قصر أخيه شهريار؛ فتحدثت إلى أخيه وجاء بثُّه للشكوى بخلاف الشائع إذ توارى خلف حوارهما فزال همُّه .

ويرد ذكر اسم الملك شاهزمان في الإطار في سياق الحديث عن شوق الملك شهريار إلى أخيه شاهزمان، فيرسل إليه وزيره، فيتهياً الملك الأصغر الذي كان يحكم بلاد (السند) للخروج، ويصل أطراف المدينة حيث يُعسكر الوزير، فيتذكر الملك شيئاً نسيه، فيعود إدراجاً ليجد امرأته مع أحد صبيان المطبخ، فيصدمه الموقف ويتأزم حاله، فيدلُّ كلامه الذي تقوّه به في تلك الحادثة على وقع **حاله** ويصوّر الشعور الذي يصدر عنه، إذ نقلت لنا الليالي لغته التي تُبين عمّا يمرُّ به الملك وما يُعانيه جرّاء ذلك الجلال، وبعد عرض دال الشخصية أو سمتها جاء التكرار في لغة شاهزمان معلماً لتلبية حاجة نفسية يشعر بها الشخص المأزوم؛ فهوّل المصيبة التي فُوجئ بها جعله يردّد مع نفسه عبارات التعجب والاستنكار في هيئتها العفوية، فيتشظى المعنى مع تكرار السؤال: ((هدى وانا لسعى ما سفرت))^(١٤)، أو ((وانا مقيم في ظاهر بلدتي))^(١٥)، إذ تضيف هذه العبارة تهويلاً لحجم الأزمة التي يمر بها، لا يتوقف إلا بالركون إلى ماهو سائد شعبياً عن كيد النساء ومكرهنّ؛ فيردد الملك: ((النساء ماعليهنّ اعتقاد))^(١٦)، أو ((كيف يكون الحال اذا سافرت إلى الهند))^(١٧)، أو ((وكيف يكون الحال بعدي))^(١٨)! ويمكن أن يؤسس هذا القول، ومجمل حديث شاهزمان حول المرأة، ما يُعرف بنزعة كره النساء في الأدب التي شاعت بعد ذلك في (الديكامرون)^(١٩)، وقد أوحّت هذه النزعة لبعض دارسي الليالي باستنتاج الموقف السلبي اتجاه المرأة^(٢٠)، لكنّ المُضي مع حكايات الليالي الفرعية وإكمال الإطار ينفي هذا التوجّه في القراءة .

ثم يزداد الفعل عظمتاً حين يأخذ من مكانة الشخص الضحية وقوته، فتصبح اللغة مهولة: ((بالله اذا كنت انا ملك وحاكم بلاد سمرقند ويجري علي هذا وتخونني زوجتي ويتم علي هذا الأمر))^(٢١) أو ((اذا كنت انا ويجري علي هذه المجرا والبلا العظيم))^(٢٢)، وقد أدّى هذا التصعيد المنولوجي إلى تدهور حال شاهزمان فوصل إلى أخيه مُنهك القوى ضعيف الحال، فمنعه ذلك من الخروج مع أخيه شهريار إلى الصيد بعد أن قضى عنده أياماً عدة، إذ قال له بلغة مُواربة: ((يا اخي اني منقبض الصدر ومنغص خاطر، فدعني وسافر انت على بركة الله وعونه))^(٢٣)، ورأى شاهزمان في أثناء غياب أخيه ما قامت به زوج أخيه وجواربها مع العبيد، فبدأت لغته تتحوّ منحى آخر يأخذ بالحلّ والكفّ عن التهويل، فحوّل الأسئلة التي طُرحت سابقاً

باتجاه أخيه: ((هذا حالنا واخي ملك الأرض والحاكم على طولها والعرض وقد عدى عليه في ملكه، في زوجته وسراريه...))^(٢٤)، فأخذت لغته بتعظيم مصيبة أخيه مُخففاً الهمّ الذي هو فيه، فتضاءلت مصيبتُهُ في نفسه، ((بعد ما انا ممن بلي بهده المصيبة وحدي، فأنا طيب))^(٢٥)، وتلاشت الأسئلة لديه، فأصبح الشعور بالفجيرة يتجه نحو الناس: ((ما ارى الا الناس كلهم اصيبوا))^(٢٦)، وهذا ما حاولت القصة الإطارية أن تُؤسّس له؛ وذلك بقيام شهريار بتقصي تبعات هذه الإصابة بسيلٍ من الدماء، وتتبري شهرزاد لإيقافه في تعاضد لغوي مزدوج بين الإطار والحكايات الفرعية التي ترونها .

وتماثل شاهزمان للشفاء ورجع أخوه ولحظ عليه ذلك التغير، فسأله عن السبب، وألحّ عليه في ذلك حتى تمكن من معرفته، فلم يصدق شهريار، فقال شاهزمان: ((إن كنت تريد ترى مصيبتك بعينك حتى تصدقني قوم اعزم إلى الصيد، واخرج انا وانت والعسكر، فادا خرجنا ظاهر المدينة ندع خيامنا والوطاق والعسكر على حاله وندخل انا وانت سرّاً إلى المدينة وتطلع معي إلى قصرك وتصبح تنتظر بعينك))^(٢٧) .

ويبدو من كلام شاهزمان أنّه شخصية رئيسة في القصة الإطارية ولها لغتها المميزة، ومن ثمّ صوتها، فهو ملك ومُحاور وفاعل على مستوى السرد، وقد سُمح له بأنّ يتكلّم ويُقدّم نفسه بلغته هو فضلاً عماّ أضافه الراوي إليه من وصف، ويمضي شاهزمان في السرد، فتبدأ فاعليته بالتراجع عماّ كانت عليه في مفتتح القصة الإطارية، إذ تُدمج لغته مع لغة أخيه شهريار، وهما يرحلان للاستكشاف، فتصدهما صبية الصندوق بفعلتها، فيرجعان إلى الملك ويرحل شاهزمان إلى بلاده ليغيب صوته نهائياً .

شهریار وتأسيس لغة الرجل

أمّا الملك شهريار فتُحفظ رُتبته في كل موطن من القصة الإطارية، في مستوى التأدّب ومستوى الخطاب، وتدل لغته غير النمطية، في بداية القصة، على سطوته وبأسه؛ مما يجعل كلمته مُنقاة وممثلة للشخصية التي تصدر عنها تماماً، ففي الشق الأول من كلام شهريار تُلفي سمات الذكورة والهيمنة باديةً على لغته؛ ما يؤكد الرؤية المجنسة للعالم، **وعالم ألف ليلة وليلة على وجه أخصّ**، فلغة السلطة، مُمثلةً بالملك، تُبرز النظام الذكوري ومركزيته^(٢٨)، ولما كانت كل كلمة تفوح منها رائحة السياق الذي وردت فيه والسياقات التي عاشت فيها هذه الكلمة حيّاتها المتوترة اجتماعياً^(٢٩)، فإنّ لغة شهريار تستعير من سياقاتها كثيراً من المعنى الذي تريد أن تصلّه، وما إنّ تدخل شهرزاد على خط السرد، أو في حياة شهريار ولياليه تحديداً، حتى يُسلب منه الحكي، وتحوّل لغته إلى مناجاة تجول في خاطره وتُثقل بوساطة الرّوي .

ويبدو أنَّ لغة الملك هنا صدى لحياته التي مرَّت بمنعطفات لتستقرَّ وتسير سيراً وئيداً نحو التغيير الموعود على يد شهرزاد، فالسرد يحفظ لهذا الملك صورته الراكزة في قرارة الوعي الشعبي حتى في أسوأ أحوال انكساره، ومع توجيه كل ضربة له فإنَّ السرد لا يجهز عليه تماماً، فهو لا يريد له ذلك، يريد السرد أن ينتزع فسحة من هذا الملك ويمنحها للمرأة كي تتكلَّم وتُسمع صوتها؛ وهذا ما نجده متتابعاً بمنطقية تكاد تكون أهم روافد تفسير القصة الإطارية، فالملك العظيم تعرَّض لأقوى ضربة وتلقى أشد صفعه من لدن أضعف الناس وأقربهم إليه وأخس الناس وأحطهم منه منزلة، ومع ذلك لم يُحسن التصرف ومعالجة فداحة الأمر مع أنَّه الحاكم والمدير للرجية شؤونها، ومن وجه إليه هذه الصفحة (المرأة) أصبح ضحية لسوء تدبيره من جانب، وهو المرشد له في التدبير ومعالجة الخرق من جانب آخر، لكن من دون تسرع فالأمر به حاجة إلى روية وتأنٍ، إذ ليس في معجم المرأة (زوج الملك، صبية الصندوق، شهرزاد) تسرع وعجلة، فزوج الملك كانت تمارس عملها طويلاً، ولولا المصادفة لما كُشف أمرها، فيبدو من وصف صورة الفعل أنَّها كانت تحتاط لسرية ذلك وتأخذ حذرهما حين تخرج من باب السرِّ وتلبس الرجال ملابس النساء تمويهاً ومواربةً، وكذلك صبية الصندوق تفعل فعلها مع رجالٍ كثيرين ببطئ ويمتدُّ بها الوقت حتى تبلغ عدد الخواتم التي جمعتها أكثر من ستمائة خاتم^(٣٠)، وكذلك يكون الحال مع المرأة الضحية حتى بلغن الألف، يأخذها شهريار ليلاً ليقفلها صباحاً، فكل ذلك يُشير إلى أنَّ رحلة شهرزاد ستمتدُّ، وبناءً على هذه المتغيرات التي غزت حياة الملك جاءت لغته مُذبذبةً مع احتفاظها بما يُعبِّر عن الشخصية الممثلة لها، فالملك يأمر، يغضب، يُصدَم، يترك، يرجع، يتزوَّج، يقتل، وهو في كلِّ ذلك يتكلَّم وكلمته نافذة، ثمَّ يستمع لتحوُّل لغته إلى مناجاة مروية وينتهي الأمر بالعفو، يعفو الملك أخيراً .

وتمثِّل دراسة هذه المناجاة المروية دوالاً لغوية تُغني قراءة السرد وتشفُّ عن طريقه في اختراق الأنظمة السردية وتقويض سلطتها، أو الحد من ذلك، فدلالات المونولوج كثيفة للغاية، وترتبط بأفكار الشخصية، وتُحيط بالفكرة بصورة حية وهي تتجلى في مظاهر: كالتردد وإحباط الخطط والتعديل والتدقيق^(٣١)، فسلطة الملك بلغته، وتتناسب إلى حدٍّ كبير مع مستوى الفعل المُنَاط بهذه الشخصية، فكلُّما كانت الشخصية فاعلة، تبدَّت لغتها فاعلةً أيضاً، فلمَّا كانت لغة الشخصية بارزة وجهورية كانت سلطة الشخصية مهيمنة؛ وحين خفتت هذه اللغة أو عُيِّت أو سُلبت إحدى خصائصها، أصبحت الشخصية مُحجمة في لغتها ومُخرقة من قبل آخر، وتؤكد هذا المنزعَ مقارنةً لغة شهريار قبل دخول شهرزاد في حياته وبعد دخولها، فلغته في المرحلة الأولى لم تكن نمطية كما تقدَّم، بل كانت الحافز على الأفعال التي صدرت عنه في تلك المرحلة، وكلها أفعال تدلُّ على القوة والجبروت ونفاذ الكلمة .

أما لغته في المرحلة الثانية فهي نمطية متكررة تشي بما يجول في خاطره ومنقولة بوساطة الراوي في ليالٍ كثيرة مطردة: ((والله لم اقتلها حتى اسمع بقية الحديث وما جرى للتاجر مع الجني واقتلها ليلة اغدا كعادتي مع غيرها))^(٣٢)، فتُعرب لغة شهریار عن وقوع القتل لا محالة، وتؤكد أنَّ العادة مع غيرها من الفتيات جارية لكنَّها مُؤجلة بسبب من اختراق السرد، وهذا يُعزِّد عناصر التعزيز ذاتها كما ترد في لغة شهرزاد وأختها دینارزاد ويجعل فعل التلقي موصولاً بحذرٍ وترقُّب تزدوج فيه رغبتان؛ الأولى في إتمام السرد والثانية في معرفة مصير شهرزاد، وباستثناء كلمات الأذن الصادرة عن الملك وحديث له مختصر مع شهرزاد في بداية الحكايات، تكون لغته مناجاة مروية، ويلعب الصوت الثاني دوره عندما تتحدَّث الشخصية إلى نفسها^(٣٣)، فلا يصرِّح شهریار لشهرزاد بما ينويه من تأجيل القتل لجعلها تتقرب مصيرها المأساوي، فهو لا يريد، عن طريق التخفي بالمناجاة، أن يُعترف بسطوة القس صراحةً، فالقص منبوذ ويقتصر أثره على الصبيان والنساء والعامَّة دون الملوك العظام والطبقة المتقَّة^(٣٤)، فالملك يستمع لأجل اللهو ونشidan الراحة، وبذلك يبقى الغموض يلفُّ مصير شهرزاد مما يزيد في حظوة السرد بتأً وتلقياً، لقد آلت لغة الملك شهریار إلى الهدوء وكلام النفس لثُؤسَّس لأنماطها في لغة الشخصيات الممتدة في الحكايات الفرعية حتى ليبدو تكافؤ اللغة لشخصية الملك سمة بارزة في هذه الشخصية بين الإطار وغيره من الحكايات .

إنَّ النسق السلطوي الذي أرادت الحكاية في الليالي تقويضه وخرقه بفسح المجال لظهور أصوات آخر فَقَدَ لغته أو تنازل عن جزء منها؛ وهذا بخلاف من فسَّر ذلك بسيادة المنظور الذكوري في القصة الإطارية وعدم التقسُّح أمام أي اعتبار سوى الملك المهيمن والمرأة المُستضعفة، فهذا المنظور ((يُقدِّم بدلاً من ذلك بنية أيديولوجية لإضفاء الشرعية على تسلط الرجال وهيمنتهم على النساء))^(٣٥)، فرحل شاهزمان الذي تعرَّض لصدمة من الداخل إلى بلاده، فسكت؛ إذ أزفَ الرحيل بانتهاء اللغة وغياها عن السرد، وتبعه الملك شهریار الذي آلت لغته إلى الهدوء والنمطية بعد هذه الجعجة والصوت المدوي في أرجاء مملكته^(٣٦)، ومؤدَّى ذلك أنَّ ممثلي شخصية الملك سيرثون لغة متسامحة قائمة على أسس مشابهة لما قامت عليه لغة هذه الشخصية في الإطار، وهذا الاستبدال والاسترجاع الذي اكتمل في الحكايات الفرعية قبل أن يكتمل الإطار ويبلغ نهايته، ومن ثمَّ عُرفت المصائر، سيُؤشَّر الصفح ويتبأ بأنَّ شهریار سوف يعفو .

لغة الوزير ودلالة التَّرقُّب

تُرشَّح شخصية الوزير في القصة الإطارية صاحبها لأنَّ يكون مُمثلاً لأوامر الملك ونواهيته، ومن ثمَّ كان امتداداً لما عُرف في لغة الملك في جانبها الجمهوري والحاد؛ وبسبب من

قرب الوزير من الملك واطلاعه على أسرارهِ ومباشرة أعمالهِ تكون لغته ممتلئة تماماً لهذه الوظيفة ومُعبرة عنها؛ فتتناسب إلى حدٍّ كبير مع موقعهِ، فتبدو بطابع الاستكانة والتلطُّف، وتفقد هذه السمات حين يكون خطابها موجهاً إلى أدنى، فيظهر عليها طابع الاستعلاء والتسلُّط، ويكون وزير شهريار في القصة الإطارية مباشراً لأعمالهِ، فقلما يتوجه الملك لفعلٍ من دون أن يباشره هذا الوزير، ابتداءً من شعوره بالشوق إلى رؤية أخيه الملك الأصغر وإرسالهِ في طلبهِ ثم أخذه بتجهيز العرائس كل يوم وقتلها في الصباح .

وطغنت صفة الوزير في الليالي على اسمه في الغالب، فليس الوزير بشخصية مرجعية^(٣٧)، وباستثناء (جعفر البرمكي) لا يُعرف لشخصية الوزير اسم معين أو ملامح مرجعية معروفة، فيأخذ الوزير مداه التعريفي من الملك أو الخليفة الذي يستوزره وينيط به أعباء الوزارة، وتتجلى لغة الوزير ويبدو صوته واضحاً حين يضجُّ الناس بفعل الملك وسفكه لدماء العذارى، ويواصل الملك بحثه عن فتاة جديدة، الأمر الذي يرهق الوزير ويجعله حائراً، وهنا تبدأ لغته في التشكُّل بحواره مع ابنته شهرزاد، حين يتَّصل الأمر بإقدامها على المخاطرة في حياتها، فيقوم بإبراز تجربته واستثمارها في زجر ابنته عمّا عزمت عليه، يتجلى ذلك في لغته التي يحضر فيها التهويل والتحذير، فيحاول أن يدلَّ على ذلك بما يستحضر من أمثلة يضربها لابنته متدرجاً في الكلام من التسفيه إلى التهويل: ((يا قليلة العقل، انتي ما تعلمي ان الملك شهريار قد أقسم على نفسه انه ما يبات مع البنت إلا ليلة ويصبح يقتلها، وانتي اهديك له ينام معي ليلة واحدة ويصبح يأمرني بقتلكي فاصبح اقتلك ما اقدر أخالفه))^(٣٨)، فسفَّه طلبها وذكرها بما عزم عليه الملك بتكرار توصيف الفعل وقصر المدة التي تأزف بطلوع الصباح، وما زاد الأمر سفاهة أن يهدي الأب _ مع علمه المُسبق بالعاقبة _ ابنته إلى الملك ليأمره بقتلها بيده، ولما كان رد شهرزاد بالإصرار والمُضي فيما عزمت عليه من دخول القصر زوجاً للملك؛ أخذ الوزير بسرد الأمثال: ((يا بنية انه (من لم يعرف ان يتصرف في الامور وقع في المحذور)، (من لم يحسب العواقب ما الدهر له بصاحب)، كما قيل في المثل السائر (كنت قاعد بطولي ما خلاني فضولي)، وانا اخشا عليكي أن يتم لك ما تم للحمار والتور مع الزراع))^(٣٩).

وتدلُّ لغة الأمثال التي ساقها الوزير إلى ابنته على أن ما تقدِّم عليه لم تحسب عواقبه ولم تدرك خطره وليس إقدامها إلا فضول يُفضي بصاحبه إلى الهلاك، وإظهارُ سفاهة رأي شهرزاد والانحدار به نحو الطريق الذي سلكهُ الوزير بوساطة الأمثال التي ضربها يُساهم في جعل أفق التوقع مُستمرّاً على الحال التي صورتها لغة الوزير، وسيتضاءل هذا الشعور الذي تركته لغة الوزير في القصة الإطارية كلَّما مضت الليالي بالسرد واستمرت شهرزاد بالحكي؛ فمهما كان كلام الوزير مقبولاً بحسب المُعطى اللغوي الذي يتكئ عليه ويرشحه الواقع ويشرعه خوف الأب على ابنته؛ فإنَّ تدفق الليالي سيثبتُ خلاف ما توقَّعه الوزير أو توجَّس منه .

ويتمثل الجانب الآخر من شخصية الوزير الذي اضطلعت بها القصة الإطارية بكونه راوياً^(٤٠)، وهذا امتداد لما ضربه من أمثال تبدو للوزير غير ناجعة أمام إصرار ابنته، فأخذ برواية حكاية (الحمار والثور) التي تجسد فكرة أن يقع الإنسان ضحية مع علمه المسبق بعاقبة الأمر، فهي حكاية تاجر أُوتِي معرفة لغة الحيوان، لكنه يموت لو أفشى هذا السر، فبينما هو جالس يوماً مع زوجته سمع ما دار بين (الحمار والثور) من كلام ونصح الحمار للثور واحتياله عليه في اليوم التالي، فضحك التاجر من أمرهما فظنّت زوجته أنه يضحك منها ويستهزئ بها، فلم يخبرها بذلك خوفاً على نفسه من الموت، وأصرّت عليه فقرّر إخبارها والتوطن لحقته لولا أنه سمع حوار (الديك مع الكلب)؛ فأخذ بنصيحة الديك وأدخل زوجته إلى حجرة في الدار وأخذ بضربها وهي تصيح وتتوسل بأن يتركها على ألا تعود إلى ذلك ثانية، ويقطع الوزير الحكاية ليخاطب شهرزاد ويحذرهما قائلاً: ((وانتي يا بنتي تهلكي بسو تدبيرك، واقعدي واسكتي ولا تلقي روحك إلى التهلك، وأنا ناصحاً لك شافقاً عليك... ان لم تقعدي وإلا فعلت معكي مثلما فعل التاجر صاحب الزرع مع زوجته))^(٤١)، فتكرار المعنى بعبارات شتى من شأنه أن يبعث **الهول** في الموقف الحرج ويكشف عنه، فالوزير المُشفق على ابنته لا يجد سبيلاً أمامه غير التأكيد على سوء التدبير؛ فيكثر في كلامه من ألفاظ الأمر والنهي التي لا تجدي نفعاً، وإن اغتنم الموضع المناسب في حكاية (الحمار والثور) ليقطعها ويحذر ابنته ثم يستأنف الروي، ويحاول أن يُصعد من موقفه اتجاه ابنته بما ينساق مع أحداث الحكاية نفسها، فيُصرّح لها بأنها سيلجأ إلى اتباع سمّت شخصياتها وذلك بضربها حين تتوقّف السبل الرادعة أمامها، ولمّا لم يجد الوزير أدناً صاغية من ابنته وهو يقترب من نهاية الحكاية المثلّية التي ضربها أعادَ عليها ما عزم عليه من محاكاة فعل التاجر ((وانتي الأخرى ما ترجعي عن هذا حتى افعل معك فعل التاجر مع زوجته))^(٤٢)، ومثلما آلت لغة الملك شهريار إلى السكينة وتعرضت للتغيب، تحوّلت لغة الوزير، بعد معجم حافل بالجدال والمحاكاة، إلى الصمت والترقب؛ ترقب المصير المعلوم الذي حملت لغة الوزير لواء التحذير منه .

ومن الجلي أنّ لغة الوزير تكشف عن خطابه المراوغ الذي يقوم على كثرة الجدل وضرب الأمثال والتوسّع في الرواية لأخذ المُخاطب بما يريد، وهو في كل ذلك حريص على إبقاء حال الملك قائماً، فيحافظ على عدم هدمه وذلك بتزيين أعمال الملك والدفاع عنها بما يضمن سلامة المُلك وصون نفسه من القتل، وكان هذا الهاجس يغلب على صورة الوزير بفعل ما يراه من سُنّة مُتبعة لدى الملوك للتكثيف بوزرائهم عندما يشعرون في وهلة ما بالشك والريبة اتجاه من منحوه هذه الوظيفة، وهذا ما تهجس به لغة الوزير دائماً، فهو خائف على نفسه على الرغم من المنصب الذي يتسمّمه والسلطة التي يعتليها، وهذه الحقيقة التاريخية لم يشح السرد بوجهه عنها، بل جعل لغة الوزير تومئ إلى هذا الملمح؛ ومن ثمّ نألف أنّ معجم هذه اللغة

ممتلئ بالعبارات والأساليب الحجاجية والأمثال والمأثورات الرادعة أو الحائثة، وكثيراً ما تطلّب الأمر أن يكون الوزير سارداً للملك من أجل استماحتة في عذرٍ أو أن يهب له جُرمًا أو يحقق له مأرباً، وكل ذلك ينصبُّ في تبيان الصلة الجدلية بين الشخصيتين: الوزير، وولي نعمته؛ مما يؤسس للغة مواربة تتحسّس أنفاس الملك وتلتقط كلمات الآخرين، فهي لغة ملازمة لشخصية الوزير سواءً أناصرها بداً في الليالي للملك أم ساعياً بخصومه نحو هلاكهم، فمن المؤلف العثور على هذه النماذج في الحكايات^(٤٣).

فما تأسّس من لغة الوزير النمطية في القصة الإطارية نجده في مظانه من حكايات الليالي التي يُكوّن الوزير إحدى شخصياتها الرئيسة^(٤٤)، وتتحدّد فاعلية شخصية الوزير بلغته الممتدّة عبر الحكاية، فليس ثمة وزير لا يتكلّم في الليالي؛ فتكتسي إمكانية اللغة لديه سمتها المميزة وسط التنوع الكلامي فتعبّر عن وعي الشخصية بالكلمة التي تحملها فتكوّن، في ضوء ذلك، وجهة نظرها إلى العالم الذي تنتظم فيه.

الهوامش

- (١) ينظر: المصطلح السردى: ٩١، الناس_الحكايات، ألف ليلة وليلة كما ينظر إليها التحليل البنيوي، ترفيتان تودوروف: ١٤٥، مُدخل إلى علم السرد، مونيكا فلودرنك: ٦٣، شهرزاد حارسة الموقع، ابن الشيخ: ٩٩.
- (٢) ينظر: موسوعة السرد، د. عبد الله إبراهيم ١٩٣/١ نقلاً عن – The Art of Story, Gerhardt telling . p. 395 وينظر: معجم السرديات، محمد القاضي: ٣٣٤.
- (٣) أقدم ذكر لشخصيات الإطار ما أورده المسعودي، ينظر: مروج الذهب ومعادن الجوهر: ٢/٢٠٥.
- (٤) ليس معروفاً العدد الذي تكتمل عنده ألف ليلة وليلة، وفي النسخة المحققة ثلاثمائة واثنيتين وثمانون ليلة.
- (٥) ينظر: **مائة ليلة وليلة**، تح: د. محمود طرشونة، منشورات الجمل، ط١، كولونيا ٢٠٠٥ م.
- (٦) ينظر: موسوعة السرد: ١/١٩٨-١٩٩.
- (٧) ينظر: جسد المرأة - كلمة المرأة، الخطاب والجنس في الكتابة العربية الإسلامية، السرد والرغبة - شهرزاد، فدوى مالطي دوجلاس: ١٥٤.
- (٨) قدّم سوفوكليس قراءة لأسطورة (أوديب) صاغها بعنوان: (أوديب ملكاً)، ينظر: أوديب ملكاً لسوفوكليس - قراءة جديدة، د. برهان أبو عسلي: ٣٩-٤٠.
- (٩) تراجيديات سوفوكليس، تر: د. عبد الرحمن بدوي: ١٢٤.
- (١٠) ينظر: هاملت (أمير دانمركة): ٢٠، ولتتبع الفكرة تاريخياً؛ ينظر: توظيف الخيانة في مسرحيات شكسبير التاريخية، فارس شرهان شعلان: ١٤١٩-١٤٢٤.
- (١١) ينظر: موسوعة السرد العربي: ١/١٩٧.
- (١٢) ينظر: ألف ليلة وليلة، دراسة وتحليل، ليتمان: ١٣٨-١٣٩ وقد سجّل كل من سمر عطار و جيرهارد فيشر اعتراضهما على هذا التقسيم كونه ضحّى بحكاية الوزير (الحمار والثور)، ينظر: فوضى الجنس، التحرر، الخضوع: ١٣١.

(١٣) أما حكاية (الحمار والثور)، فهي تدخل ضمناً في تقسيم ليتمان الشامل؛ لأنَّه عرض لمكونات الإطار الرئيسية .

(١٤) ألف ليلة وليلة ، تح: د. محسن مهدي : ٥٧ . ويلحظ اللحن في العبارة . (لسعى) : إلى هذه الساعة .

(١٥) نفسه : ٥٧ ، وينظر: ألف ليلة وليلة (بولاق): ٢/١ .

(١٦) نفسه : ٥٧ ، غير موجودة في (بولاق) .

(١٧) نفسه : ٥٧ ، غير موجودة في (بولاق) .

(١٨) نفسه : ٥٧ ، وينظر (بولاق): ٢/١ .

(١٩) ينظر: الديكامرون ٤٤٦-٤٥٥ .

(٢٠) ينظر علي سبيل المثال : ألف ليلة وليلة، ألف الأدلبي: ٤٣-٤٥ .

(٢١) ألف ليلة وليلة (مهدي): ٥٧ ، غير موجودة في (بولاق) .

(٢٢) نفسه : ٥٨ ، وينظر: 10:4 ، Thousand nights and a night, Burton

(٢٣) نفسه : ٥٨ ، غير موجودة في (بولاق) .

(٢٤) نفسه : ٥٩ ، غير موجودة في (بولاق) .

(٢٥) نفسه : ٦٠ ، غير موجودة في (بولاق) .

(٢٦) نفسه : ٥٩ ، غير موجودة في (بولاق) .

(٢٧) نفسه : ٦١-٦٢ ، وينظر (بولاق): ٣/١ .

(٢٨) ينظر بشأن مركزية النظام الذكوري: الهيمنة الذكورية ، بيار بورديو: ٢٧-٢٨ .

(٢٩) ينظر : الكلمة في الرواية ، ميخائيل باختين : ٥٢ .

(٣٠) يختلف العدد بحسب النسخ ، ينظر : ألف ليلة وليلة (بولاق): ٤/١ ، و (برسلاو): ١٥/١ .

(٣١) ينظر : الأفكار والأسلوب : ٢٠٦ .

(٣٢) ألف ليلة وليلة (مهدي) : ٧٧ . ويلحظ ورود اللحن ، وينظر (بولاق): ٧/١ .

(٣٣) ينظر: المبدأ الحوارى، دراسة في فكر ميخائيل باختين، تزفيتان تودوروف: ٩٣ .

(٣٤) ينظر: تاريخ الشعوب الإسلامية، كارل بروكلمان: ٢٧٨ .

(٣٥) فوضى الجنس ، التحرر ، الخضوع ، سمر عطار و جيرهارد فيشر : ١٣٨ .

(٣٦) ويمكن تلمس أصداء ذلك في مرايا ألف ليلة في العصر الحديث، إذ تطفو سمة الدعة في لغة شهريار بما

يدعم النتيجة التي تتساق إليها هذه اللغة، فيظهر شهريار مُطيعاً لشهرزاد بمعجم مختلف، ينظر: أحلام شهرزاد،

طه حسين: ١٩، وألف ليلة وليلة، طاهر أبو فاشا، الليالي: ٢٩، ٤٩٣، ٤٩٥ Youtube.com/EgyRadio

(٣٧) شقق سعيد يقطين ورود الشخصية الحكائية في السيرة الشعبية إلى مرجعية وخيالية وعجائبية، ينظر : قال

الراوي، البنات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين: ٩٢-٩٣ .

(٣٨) ألف ليلة وليلة (مهدي) : ٦٦ . ويلحظ اللحن وكتابة الضمائر .

(٣٩) ينظر : نفسه : ٦٦ . ويلحظ كتابة (أخشى عليك) .

(٤٠) تأسست لغة الوزير في القصة الإطارية بوصفه محاوراً وراويّاً وهو نمط لغوي عُرف في الليالي .

(٤١) ألف ليلة وليلة (مهدي) : ٦٩ . ويلحظ اللحن والنصب الخاطي والإخلال بقواعد الكتابة .

(٤٢) نفسه : ٧١ . ويلحظ اللحن .

(٤٣) ينظر: نفسه : ٢٣٧، ١٠٥، ٤١٢ .

(٤٤) ولأهمية هذه الشخصية في الليالي نجد أنَّ حكايات مهمة تقوم على هذه الشخصية ، كما في (حكاية الوزيرين نور الدين علي المصري وأخيه)، وقد تقلد الوزارة في هذه الحكاية أكثر من ثلاثة أشخاص، وهم فاعلون في السرد ومن شخصياتها الرئيسة، ينظر : ألف ليلة وليلة (مهدي) : ٢٢٧-٢٧٩ .

المصادر والمراجع

المصادر باللغة العربية

_ القرآن الكريم .

متن الدراسة :

- ١- ألف ليلة وليلة، تصحيح: عبد الرحمن الشرقاوي، ط. بولاق، القاهرة، ١٨٣٥م.
- ٢- ألف ليلة وليلة من المبتدأ الى المنتهى، نشرها : مكسيميليانوس بن هابخط، مطبعة المدرسة البرسلاوية، برسلاو ١٨٢٤م .
- ٣- كتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى، تح : محسن مهدي، شركة بريل للنشر، ليدن ١٩٨٤م .

الكتب المطبوعة :

- ١- أحلام شهرزاد، طه حسين، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ط١، القاهرة، ٢٠٠٠م .
- ٢- ألف ليلة وليلة ، دراسة وتحليل ، ليمان، تر: إبراهيم خورشيد ، د. عبد الحميد يونس ، حسن عثمان ، دار الكتاب اللبناني، ط١ ، بيروت ، ١٩٨٢م.
- ٣- الإمام الشواعر، الأصفهاني ، تح: د. جليل العطية، دار النضال ، ط١ ، بيروت ١٩٨٤م .
- ٤- تاريخ الشعوب الإسلامية، كارل بروكلمان، تر: نبيه أمين فارس، منير البعلبكي، دار العلم للملايين ، ط٥ ، بيروت ١٩٦٨م .
- ٥- تراجميات سوففليس، تر: د. عبد الرحمن بدوي ، المؤسسة العربية للدراسات، ط١، بيروت ١٩٩٦م .
- ٦- الثنائية في ألف ليلة وليلة، إحسان سرقيس، دار الطليعة ، ط١، بيروت ١٩٧٩م.
- ٧- الديكامرون ، جيوفاني بوكاشيو، تر: صالح علماني، دار المدى، ط١، بغداد ٢٠٠٦م .

-
- ٨- قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، ط ١ ، الدار البيضاء ١٩٩٧ م .
- ٩- الكلمة في الرواية، ميخائيل بختين، تر: يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة، ط ١ ، دمشق ١٩٨٨ م .
- ١٠- كليله ودمنة، ت: عبد الله ابن المقفع ، تح: مصطفى لطفي المنفلوطي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، د.ت .
- ١١- مائة ليلة وليلة، تح: د.محمود طرشونة، دار الجمل، ط ١، كولونيا ٢٠٠٥ م .
- ١٢- المبدأ الحواري، دراسة في فكر ميخائيل باختين ، تزفيتان تودوروف ، تر: فخري صالح، دار الشؤون الثقافية ، ط ١ ، بغداد ١٩٩٢ م .
- ١٣- مدخل إلى علم السرد، مونیکا فلودرنك ، تر: د.باسم صالح ، دار الكتب العلمية ، ط ١ ، بيروت ٢٠١٢ م .
- ١٤- مروج الذهب ومعادن الجوهر، المسعودي ، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الأنوار ، ط ١ ، بيروت ٢٠٠٩ م .
- ١٥- المصطلح السرد، جيرالد برنس ، تر: عابد خزندار ، المشروع القومي للترجمة ، ط ١ ، القاهرة ٢٠٠٣ م .
- ١٦- موسوعة السرد العربي ، د.عبد الله إبراهيم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط موسعة ، بيروت ٢٠٠٨ م .
- ١٧- هاملت (أمير دانمرك)، شكسبير، دار المعارف، ط ٣، القاهرة، د.ت .
- ١٨- الهيمنة الذكورية، بيار بورديو، تر: د.سلمان قعفراني، المنظمة العربية للترجمة، ط ١ ، بيروت ٢٠٠٩ م .

الأبحاث المنشورة في الدوريات :

- ١- ألف ليلة وليلة، ألفة الأدلبي، مجلة العربي، عدد ١٠٩ الكويت ١٩٦٧ م .
- ٢- أوديب ملكاً لسوفوكليس - قراءة جديدة ، د.برهان أبو عسلي، مجلة جامعة دمشق، مج ٣٠ ع ١-٢ لسنة ٢٠١٤ م .
- ٣- توظيف الخيانة في مسرحيات شكسبير التاريخية ، فارس شرهان شعلان، مجلة جامعة بابل ، مج ٢٢ ع ٦ لسنة ٢٠١٤ م .

٤- جسد المرأة - كلمة المرأة، الخطاب والجنس في الكتابة العربية الإسلامية ، السرد والرغبة - شهرزاد ، فدوى مالطي دوجلاس ، تر: ماري تريز عبد المسيح ، مجلة فصول ، عدد ٤ ، مجلد ١٢ لسنة ١٩٩٤ م .

٥- شهرزاد حارسة الموقع ، جمال الدين بن الشيخ، تر: عبد الحميد بورايو، مجلة الكاتب الجزائري ، عدد ١ ، ١٩٩٦ م .

٦- الكلمة والحوار والرواية، جوليا كرستيفا ، تر: حسن المودن ، فصول، العددان ٨٩-٩٠ لسنة ٢٠١٤ م .

٧- الناس_الحكايات، ألف ليلة وليلة كما ينظر إليها التحليل البنيوي، تزفيتان تودوروف، تر:موريس أبو ناضر، مجلة مواقف، عدد ١٦ لسنة ١٩٧١م.

شبكة الانترنت

_ ألف ليلة وليلة، كتبها:طاهر أبو فاشا، إخراج: محمد محمود شعبان،الإذاعة المصرية.

المصادر باللغة الإنكليزية

1-Thausand nights and a night, Richard F. Burton .