مسار التحولات السردية
بين المحكي والمكتوب
في سيرة علي الزيبق

د. رانية جمال عطية
مدرس بقسم اللغة العربية
كلية الآداب– جامعة دمنهور

الملخّص:

تعد السير الشعبية من أقدم الأشكال القصية المتعارف عليها منذ فجر التاريخ عند الشعوب كافة، ومن أقدمها على الإطلاق القصص التي وجدت على جدران المعابد، وفي المخطوطات الفرعونية، وكذا سيرة عنترة العبسي، وغيرها من القص المروي عن العصر الجاهلي، وسيرة علي الزيبق واحدة من هذه السير التي انتشرت على ألسنة الرواة منذ القرن الخامس الهجري، حتى نهاية القرن التاسع عشر الميلادي، حين ظهرت أحدث مخطوطة تتناول هذه السيرة.

وللسير الشعبية طبيعة خاصة تختلف عن بقية أشكال الحكي؛ حيث إنها تعد نصا غير متناه، ليس له بداية معروفة، ولا نهاية مؤكدة. وثقافة الحكي كانت سائدة حتى أوائل القرن الماضي، وكانت لكل سيرة مجموعة من الرواة الذين كان يطلق عليهم شعراء آنذاك، فهؤلاء مجموعة شعراء سيرة أبي زيد الهلالي وأولئك شعراء سيرة الظاهر بيبرس...الخ. وكانت سير الأبطال المسيطرة حتى العصر المملوكي، ثم تراجعت في مراحل تالية واحتلت سير الشطار والعيارين مكانها، مما دعا الوعي الشعبي إلى استبدال صورة البطل التقليدية بأخرى من أبطال هذه العصور من الشطار والعيارين.

وعلي الزيبق من بين أكثر الشطار شهرة في عالم السير الشعبية، وأكثرهم تداولا على ألسنة رواة السير في مختلف الأقطار العربية حتى استقر في مصر تحت اسم علي الزيبق المصري، والنقطة الرئيسة التي يرتكز البحث عليها، هي مقارنة آليات السرد بين ما ورد في المصادر التاريخية من وقائع حدثت بالفعل، وما جمع من روايات الشعراء الشعبيين لهذه السيرة من ناحية، وكتاب سيرة علي الزيبق التي ألفها الكامل الحافظ أحمد بن عبد الله المصري.

الكلمات المفتاحيّة: السير الشعبية، الشعراء الشعبيين، الوعي الشعبي، سير الأبطال، علي الزيبق، ثقافة الحكي، الرواة، الشطار، العيارين.

The Course of Narrative Shifts between the Narrated and the Written in *Ali al-Zaibaq* Folk Sirat

Dr. Rania Jamal Attieh
Lecturer at Department of Arabic Language
Faculty of Arts, Damanhour University

Abstract:

The folk *siyar* are one of the most ancient narrative forms known since the dawn of history among all peoples. The most ancient of all are those stories found on the walls of the temples, in the Pharaonic manuscripts, as well as *'Antar al-'Absi* folk sirat, and other stories of the pre-Islamic era. *Ali al-Zaibaq* folk sirat is one of these stories often told by narrators since the fifth century AH until the end of the nineteenth century AD, when a manuscript of this *Sira* was found.

The folk siyar are different from other forms of narration. They are an endless text, with no known beginning and no definite end. This narrative tradition was prevalent until the beginning of the last century, and each folk sirat was told by a group of narrators who were called poets at the time, e.g. the poets of Abu Zeid Al Hilali folk sirat and the poets of Al-Zahir Beibars folk sirat... etc.

The folk siyar of heroes were dominant until the Mamluk era, and then in the later eras there were folk siyar of thieves and bandits, which influenced the public awareness of the traditional image of the hero.

Ali al-Zaibaq is one of the most famous thieves and bandits in the world of folk siyar. Ali al-Zaibaq folk sirat was told by the narrators in various Arab countries before it settled in Egypt under the name The Egyptian Ali al-Zaibaq. The main focus of this paper is to draw a compare the narrative mechanisms in the historical sources about this folk sirat, the narratives of folk poets, and Ali al-Zaibaq folk sirat written by Al-Kamel Al-Hafiz Ahmed bin Abdullah al-Masri.

Keywords:
Folk siyar, folk poets, public awareness, heroes' siyar, Ali al-Zaibaq, storytelling, narrators, thieves, bandits

مقدمة:

حظيت دراسة السرد بعناية النقاد في كتاباتهم ودراساتهم التنظيرية والتطبيقية، فقد التفتوا إليه خطابا معرفيا كائنا منذ فجر البشرية، في مجتمعاتها المتباينة، واتضحت معالمه بوصفه وسيلة من وسائل الحكي في معظم أشكال الاتصال؛ فهو حاضر في المكتوب، كما هو في الشفاهية، وفي مختلف الفنون التشكيلية.

إن السرد ممتد إلى أعمق جذور تربة العمل الأدبي؛ بحيث يصح الزعم بأنه يعد مكونا أساسا في كثير من الأنواع الأدبية[١]، ومن هنا يمكن القول إن كل خطاب لغوي، أو إشاري (سيميائي) يمثل، في أصله، حكاية بذاتها، تعتمد، بصورة مكثفة، على مفردات السرد؛ وفي هذا تأصيل للحكايات المتراكمة عبر التاريخ الإنساني.

ومن أقدم الأشكال القصصية الحكاية الشعبية، المتعارف عليها عند الشعوب كافة، ومن أقدمها على الإطلاق القصص التي وجدت على جدران المعابد، وفي المخطوطات الفرعونية. وقد مارس العرب السرد في العصر الجاهلي[٢]، ويتمثل ذلك في أيام العرب التي كانت الموضوع المفضل للسمر في منتدياتهم، بالإضافة إلى الأساطير والخرافات التي كانت تلقى شفاهة في تداولهم للأخبار؛ مما أتاح لهذه الحكايات خاصية التبدل والتحوير، ليس في الفترات اللاحقة فقط، ولكن في العصر الذي بدأت تُحكى فيه ذاته. وإذا كانت الحكاية، الجاهلية، تتسم بالشفاهية، في أصولها الفكرية ومكوناتها، إلا أن "السرد فيها كان كتابيًّا متأخرًا حاول الحفاظ على الروح الجاهلية إلى

---

[١]) **Roland Barthes: Introduction lal' analyse structurale du 'recit, Ed. Du Seuil Paris, 1981, P.7.**

[٢]) تعرض كثير من الباحثين لهذه النقطة البحثية في عدد من المؤلفات، نذكر منها: شوقي ضيف– العصر الجاهلي، دار المعارف، ط٧، مصر، ١٩٧٦م، ص٣٩٩ وأحمد أمين– فجر الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٧٥م، ص٦٦، وغيرهما الكثير.

حد كبير"[1]. على أن شيوع هذه الحكايات لم يستتبعه بالضرورة التفات النقاد العرب القدماء لهذا النوع من الخطاب النثري، فيما عدا قلائل، منهم الجاحظ في كتابه (البيان والتبيين) عندما فطن إلى غنى بعض هذه الحكايات بالعناصر البلاغية، في اقتراب واضح من النموذج الأول للشعر العربي، والمتمثل في سجع الكهان، الذي أشار إليه من خلال نموذج قصص الفضل بن عيسى الرقاشي[2]. وللسرد الشعبي الشفاهي عدد من التمظهرات التي وصلت إلينا، إما مروية، أو مدونة[3]، ومن هذه التمظهرات الحكاية الشعبية التي تعد ذات طبيعة خاصة تختلف عن بقية أشكال الحكي؛ فهي أقرب إلى الذاكرة الإنسانية، وتتجلى فيها الحكمة الشعبية بشكل درامي، وفيها يؤدي الخيال، ذو الطابع الشعبي دورا مؤثرا في تمثل الحقيقة التاريخية، ونقد سلبيات المجتمع، والاضطلاع بوظيفة تعليمية ترسخ القيم الأصيلة.

وتظهر سيطرة القصص على الوعي الشعبي في العصر الأموي من توظيفه واتخاذه أداة سياسية في عهد الفتن بين علي ومعاوية، كما يقرر الأستاذ أحمد أمين الذي يعلل نمو القصص في ذلك العصر بقوله: "وقد نما القصص بسرعة لأنه يتفق وميول العامة"[4]، ولفظة العامة في العبارة الأخيرة "تعني بطبيعة الحال غير الملوك والوزراء وكتاب الدواوين... أي كل الناس"[5]

وتعد حكايات ألف ليلة وليلة منتهى نموذج السرد الشعبي العربي، الذي تشكل من مجموعة من الحكايات والأساطير، أغنته الذاكرة الشعبية العربية عبر مختلف الثقافات

---

[1]) ينظر: ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، منشورات الهيئة السوريةالعامةللكتاب بإشراف وزارة الثقافة، دمشق٢٠٠١م، ص٢٤

[2]) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، ط٧، بيروت، ١٩٩٨م، ج١، ص٢٩٠.

[3]) محمد رجب النجار، النثر العربي من الشفاهية إلى الكتابية، فنونه مدارسه وأعلامه، مكتبة دار العروبة، ط٢، الكويت، ٢٠٠٢م، ص٢٥٢.

[4]) فجر الإسلام، ص١٩٦.

[5]) فاروق خورشيد–الرواية العربية عصر التجميع، دار الشروق، ط٣، ١٩٨٢م ص٦٥.

والعصور، مرتكزة على نقاط التقاء تتمثل في اختلاف المتون وتداخلها، وتشكلها عل هيئة أجزاء، مما منحها خصوصية شديدة التفرد، وهي النجاح في اختبار الزمن المتمثل في جدة، وطرافة، البناء والمحتوى؛ مما أهلها للارتكاز في بؤرة الإبداع، وصولا إلى الرواية الحديثة، وهذا ما يقودنا إلى التساؤل الماثل في البحث الحاضر: هل هذه الروايات تمثل مسار التحولات، أم تحولات المسار؟ وهل ثنائية الشفاهية/ الكتابية– المحكي/المكتوب تعد ثنائية تنازع أم ثنائية تكامل؟ وتقتضي الإجابة عن التساؤل الثاني إماطة اللثام عن مفهومي الحكاية والرواية. ويستتبع ذلك الحديث عن واحد من أهم عناصر النص السردي، وهو الشخصية، التي تتمثل في المرأة البطل، والتي سوف يحاول هذا البحث استكناه جوانبها المختلفة، عبر دراسة أنموذجين من نماذج الحكاية، والرواية، وهما حكاية علي الزيبق،في كتاب ألف ليلةوليلة،ورواية أسطورة علي الزيبق متاهة العنكبوت.

ولعل اختيار البحث لمكون المرأة البطل إنما يعود إلى أنها أحد أكثر مكونات هذه (السيرة) الحكاية، والرواية استرعاء للنظر؛ فعلى حين تتمحور شخصية البطل الكلاسيكية حول البطولة في ميادين النزال والقتال، فإن شخصية المرأة البطل في الحكاية/ الرواية لا تقل أهمية عنه؛ فإن لم تكن المحرك الرئيس للأحداث، فإنها، على أقل تقدير، تصبح القوة الفاعلة المؤثرة في قرارات البطل، وفي أحايين أخرى تعد المحفز لقدرته على إبراز هذه البطولة، ومن هنا تأتي محاولة البحث درس شخصية المرأة البطل في حكاية/رواية علي الزيبق متمثلة في أمه فاطمة، في مقابل شخصية المرأة البطل/المضاد Antihero المتمثلة في شخصية الدليلة المحتالة، وابنتها زينب، في شكل أقرب إلى انعكاس الصراع التقليدي الحادث بين البطل والشرير، كما يبدو في حكايات/سير البطولات الشعبية الأخرى.

ويعتمد هذا البحث، في دراسة شخصية المرأة البطل، على المنهج السيميولوجي، وتحديدا، نظرية هامون في توصيف الشخصية؛ لاقتراب، هذه النظرية، من التكامل في الرؤيةبين الشخصيةبوظيفتها النحوية،والشخصية بوظيفتها الاجتماعية والأنثروبولوجية.

وتقوم فرضية البحث على:

١- محاولة استكناه بؤرة سرد الراوي/ السارد في سيرة علي الزيبق، الحكاية/ الرواية، وتناول كل منهما لشخصية المرأة البطل، بوصفها إحدى تقنيات السرد.

٢- رصد مسار التحولات السردية في شخصية المرأة البطل في سيرة علي الزيبق الحكاية، بوصفها أنموذجا للسرد الكتابي/الشفاهي، من خلال المنهج السيمولوجي، الذي يعنى بالنظر إلى مدلول الشخصية من خلال ثنائية الخلق/التأويل، في مقابل ثنائية المبدع/المتلقي.

مسار التحولات أم تحولات المسار؟

هل يمكن القول بأن المرويات السردية شهدت تحولات جذرية، على مر تاريخها، شكلت مسارًا محددًا سارت فيه هذه التحولات؟ أم إن هذه المرويات قد استمرت، ماثلة في مسار محدد، وإن طرأ عليه بعض التحولات، سواء أكانت جذرية، أم لم تكن، بحكم أن ثبات المسار من الأمور اليقينية التي لا شك فيها؟

وللإجابة عن هذا التساؤل لابد من إدراك أن المرويات السردية تعد من النماذج الواضحة التحول، التي تبدو في حركة دائبة ؛ فهي لا تعرف الثبات بشكل مستديم، ولعل أحد أسباب هذه الحركة الدائبة هو تكون هذه المرويات من عدد من السياقات الأدبية المدمجة والمتحورة في عصور مختلفة، وتتبع من جذور مختلفة، وأغلب هذه الجذور تنتمي إلى الأخبار التاريخية، وقصص الحيوان، والخرافات، والعجائبية، وقصص الجن. وقد ظل تفكك واندماج هذه السياقات طوال أحقاب زمنية من الرواية الشفوية التي أجرت عمليات لا تحصى من الحذف والإضافة إلى كثير من سياقات السرد تحت تأثير ثنائية الإبداع/ التلقي؛ فالقصص مهمة، على وجه خاص، في

"الثقافات الشفاهية الأولية لأنها تستطيع أن تدمج مادة هائلة من التراث في أشكال طويلة نسبيا، وقابلة للديمومة ديمومة معقولة"[1]. ومن هنا جاء اعتبار الأدب الشفاهي شكل من أشكال الكتابة الأولية، التي نتجت عن ثقافة شفاهية أولية متأثرة بمجموعة من الأنساق القيمية السائدة، والتي تتأطر، في معظمها، من القيم الدينية، والاجتماعية، والسياسية، وقد تتناول في أحايين أخرى أنساق قيمية عجائبية مثلما برز جليًّا في ألف ليلة وليلة. وقد يكون ذلك تفسيرًا لاختلاف المرويات السردية تبعا للمكان والزمان؛ حيث تتباين هذه الأنساق جيئة وذهابًا، وهي، في غدوها ورواحها، قد تعرضت لكم هائل من التشابك والتحول في وحداتها السردية.

ولعل في هذا محاولة لتفسير تباين المرويات حسب الأماكن والأزمنة التي تروى فيها، وإن كان هذا التباين الواضح لهذه المرويات يشي بعدم الاستقرار النهائي، سواء للنوع الأدبي الذي تندرج تحته، أو لخصائصها النهائية المطلقة؛ فعلى حين لم يتمكن النقاد من إدراك الإرهاصات الأولية، ولا الملحقات المضافة أو المحذوفة، التي تسبر أغوار مسار التحولات السردية فيها، إلا أن ما وصل إلينا من مرويات مكتوبة كانت من عصور متأخرة جدا، وعلى الأغلب كانت هذه المرويات متداولة من القرن التاسع عشر الميلادي من خلال عدد من الطبعات الشعبية التي وثقت لهذه المدونات، فروايات ألف ليلة وليلة تختلف باختلاف البلاد والرواة، وهذا ما استتبع اختفاء أو ظهور وحدات بعينها حسب السياق الذي يقتضيه الزمان والمكان، وتبعا للأنساق المجتمعية، والدينية، والثقافية، ومن هنا جاء اهتمام بعض الباحثين بالأساس التاريخي، عند دراستهم للسيرة الشعبية[2] ولذلك كانت الطبعات في معظم الأحايين تتم على شكل أجزاء تكاد تكون مستقلة بذاتها، إذ يروي كل جزء، في الأغلب، قصة بطل ما، وكانت

[1]) والتر ج. أونج–الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، مراجعة محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير ١٩٩٤م ص٢٠٣.

[2]) ينظر إبراهيم إسحق إبراهيم– السيرة الهلالية بين التاريخ والأسطورة: محاولة في التخيل المقارن، المأثورات الشعبية "الدوحة"، السنة الخامسة، ع٢٠، ١٩٩٠م، ص٣٧.

الروايات في مبتدأ الأمر تحاول ألا تخرج عن النسق السردي الذي اقتضته هذه المرويات/ الحكايات الشعبية، وهو ما أحدث هذا التداخل بين الحكايات الشعبية والروايات، سواء المؤلفة أو المترجمة.

فالرواية، كما يذهب باختين، تتضمن عددا من الوحدات المروية للسردية، التي تتفاعل فيما بينها لتقدم منتجا أدبيا متجانسا "ولذلك فأسلوب الرواية هو تجميع"[1]، ويختلف أحمد شمس الدين الحجاجي في نظرته للسيرة الشعبية عن باختين، فهو ينفي أن تكون السيرة رواية؛ حيث إن السيرة فن "نبت وتطور وارتقى قبل أن تظهر الرواية وغيرها من الأنواع الأدبية، فإضافة لفظ رواية لعمل له قوانينه الخاصة التي استقرت، يعد إضافة بعيدة عن الموصوف، فالرواية لم تستقر بعد، ولا يمكن تطبيق قواعد فن لم يكتمل على فن اكتمل من أمد بعيد"[2]

كما أن المرويات السردية للحكايات الشعبية لا تكاد تخلو من وحدات تاريخية، مهما كانت درجة الكثافة العجائبية أو الأسطورية في خطابها السردي، ولا ينطبق هذا التعميم على الرواية بطبيعة الحال، وإن كان الحِجاج قد قام بين الباحثين حول دمج مصطلحي الملحمة، والسيرة؛ فعلى حين رأى بعض الباحثين أن السير الشعبية ما هي إلا ملاحم ذات ملامح عربية[3]، رأى بعض آخر، ومن بينهم أحمد شمس الدين الحجاجي، أن مرويات السير الشعبية تشترك في عناصر معينة من الملحمة الأوربية، وإن كان بينهما بون شاسع من الاختلاف أيضا، "فالسيرة عالم متسع أكبر بكثير من الملحمة، وهي الشكل الأول الذي نبتت منه الملحمة، فالسيرة حين تبدأ في التكسر تتحول إلى ملحمة، فهي جزء من السيرة، السيرة هي الكل، والملحمة هي الجزء..... إن

---

[1])باختين–الخطاب الروائي،ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر،القاهرة،١٩٨٧،ص٣٨–٣٩

[2])أحمد شمس الدين الحجاجي–مولد البطل في السيرة الشعبية،دار الهلال،القاهرة،١٩٩٦م،ص٢٨.

[3]) ينظر: عبد الحميد يونس– الأسطورة والفن الشعبي، المركز الثقافي الجامعي، القاهرة ١٩٨٠م، ص١٩٩– ١٠٠، وينظر أيضا: عبد الحميد يونس– دفاع عن الفولكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢م، ص ١٧٥– ١٩٨.

علينا أن نتقبل كلمة سيرة وصفا لهذا الفن الذي أبدعته العقلية العربية، دون أن نسبغ عليها أسماء أخرى لا تنطبق عليه إلا في بعض الجوانب دون غيرها"[1].

وعلى جانب آخر قد تستعصي مرويات السيرة الشعبية على محاولات التجنيس، وذلك لما تتضمنه من شبكات متداخلة من المتون، ما بين مدون ومطبوع من جانب، ومرويات شفاهية غير محددة البدايات ولا النهايات، من جانب آخر، في تمظهر جلي لمجموعة من الموتيفات التي تنتمي إلى أجناس أدبية شعبية عدة داخل الأنواع الشعبية التي تتسم بالضخامة النصية[2].

ولعل هذا التشابك يتجلى في أكثر صوره سطوعًا في مسار تحول المرويات السردية في حكايات ألف ليلة وليلة بين المرويات ذات الأصول الفارسية، أو الهندية، وبين المرويات التي تتسم بالطابع المصري؛ ففي الوقت الذي بدت فيه المرويات، الأقدم في الظهور، باردة غثة، كما وصفها ابن النديم، في ثنايا حديثه عن سمر الملوك: "واستعمل لذلك بعده الملوك (هزار أفسانه) ويحتوي على ألف ليلة، وعلى دون المائتي سمر، لأن السمر ربما حدث في عدة ليال، وقد رأيته بتمامه دفعات وهو بالحقيقة كتاب غث بارد"[3]

اتسمت المرويات السردية التي ظهرت لاحقا بطابع من الواقعية المباشرة المتصلة اتصالا مباشرا بمجموعة الأنساق القيمية التي كانت سائدة في العصر المملوكي، مما دعا إلى الاعتراف بالدور الحيوي المائز الذي قام به المؤلف، أو المؤلفون المجهولون في تحول مسار الحكي في ألف ليلة وليلة من مجرد حكايات تتمحور حول الوعي والحكم والأمثال، من خلال وسائل حكي ذات طبيعة مبكرة في تاريخ الحكي؛ مثل الطرفة أو النادرة إلى أسلوب في الحكي يقرب، في تمظهراته، من أسلوب القصة

[1]) مولد البطل في السيرة الشعبية، ص٢٨.

[2]) ينظر :ابن النديم–الفهرست، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت لبنان دت،ص٤٠٥.

[3]) ينظر: نفسه، ص٤٠٥.

بمفهومها الإبداعي، من حيث؛ الحدث، والشخصيات وطبائعها، والتقنيات السردية التي تميز بين الطرائف والنوادر، من جهة، وبين الخطابات الشعبية المطولة، من جهة أخرى، والتي تميز الراوي المصري، صاحب الحكاية، عن غيره من رواة العرب؛ حيث كان السائد في العصور الأقدم، عصور سيطرة الشعر أن تتسم الحكايات بالإيجاز الذي يؤدي إلى هدف التلقي المحدد في الفهم واللذة، في مقابل الرواة المصريين الذين التجأوا إلى تقنيات القصة، فيما يبدو استجابة لعلائق بيئية وسياسية، ذات خصوصية مصرية، كما حدث في عهد الخليفة العزيز بالله الفاطمي من تنازع بين أولي الأمر "فتناقلتها الأفواه ورددتها الأندية فطلب إلى شيخ القصاص يومئذ يوسف بن إسماعيل أن يلهي الناس عنها بما هو أروع منها، فوضع قصةعنترة ونشرها تباعا في اثنين وسبعين جزءا سمرت بها مجالس القاهرة من ذلك الحين إلى اليوم"[1].

ولا شك أن الرواة في مصر قد اتخذوا من هذه المرويات السردية سبيلا من سبل الرزق، دأبهم في ذلك دأب شعراء البلاط فيما سلف من عصور، ولذلك كانوا يستعينون بهذه المرويات السردية المتداولة في حكايات ألف ليلة وليلة، ومن ثم يسبغون عليها ألوانًا من التوابل القصية ذات النكهة المصرية؛ فاستتبع هذا الإجراء أن ينتج عنه حكايات شعبية أخرى تمتزج في وحدات سردية معينة، متعلقة، على الأغلب، بالأصل القديم للمروية السردية، وتتمايز في وحدات سردية فرعية قد تتماهى مع الأصل القديم، أو تتمايز في أصولها عن أصول المروية السردية الرئيسة "كما أن ألف ليلة وليلة ذاتها، ما هي سوى محصلة نهائية للحكايات العربية في الجزيرة العربية ودلتا مصر، والشام، والرافدين، بالإضافة إلى أن معظم المستشرقين الذين تعرضوا بالنقل والترجمة لألف ليلة وغيرها، قد استعانوا برواة الحكايات العربية ذاتها وحفظة نصوصها، حتى جالان نفسه الذي كان يجمع حكاياته من راوي سوري– ماروني– يدعى حنا الماروني، وضمنها المخطوط الرابع المفتقد من نص الليالي، الذي اعتمد عليه، ويرجع– تدوينه–

[1]) ماكدونالد: دائرة المعارف الإسلامية(النسخة العربية)ج٤،دارالشعب،القاهرة دت، ص٢١٢

إلى القرن الرابع عشر"[1]. وقد استمر هذا التحول السردي باستمرار منظومة الرواة في مصر حتى أواخر القرن التاسع عشر الميلادي، وأوائل القرن العشرين، فيما يعرف باسم الحكواتي، وهو خليفة الراوي، والذي درجت العادة على أن "يروي في مكان عام يسمى القهوة هذه السير بما اتصف به من حسن الإلقاء واستثارة المشاعر ويسمى الحكواتي أيضا بالمحدث"[2]. ولعل هذه الحقبة المتطاولة، ما بين العصر الفاطمي، والعصر الحديث، قد أفسحت المجال للراوي، ومن بعده الحكواتي، إلى الاغتراب بصورة متدرجة عن المرويات السردية الأولى، مما أتاح تحولا سرديًّا عميقًا من الحكاية الشعبية إلى الشكل الشعبي الآخر المتمثل في السير وصولا إلى الرواية الكلاسيكية، ومن ثم الرواية الحديثة.

ويسير على هذا الدرب النموذج الذي استحضره البحث من تحولات السرد في حكاية علي الزيبق، كما وردت في ألف ليلة وليلة، ثم حدوث هذا التحول السردي العميق والمتجذر في الروايات السردية المعاصرة، التي استحضر البحث منها أنموذج رواية سيرة علي الزيبق متاهة العنكبوت، متخذة شكلًا مغايرًا، عما عليه الشخصية في الليالي، من حيث إن المكان العام للرواية يعد إطارًا يحوي بداخله الوحدات السردية المختلفة في ترتيب خاص يوافق المسار الذي يؤطر لسيرة البطل، كما أنها تجعل السرد "منفتحا على الرؤى والمنظورات والعالم والأشياء من منظور وعي القصاص

[1]) شوقي عبد الحكيم–الحكايات الشعبية العربية، دار ابن خلدون، بيروت، ط١٩٨٠،١م، ص٥٤، وينظر أيضا: محسن جاسم الموسوي–ألف ليلة وليلة في نظر الأدب الإنجليزي،الوقوع في دائرة السمر ١٧٠٤–١٩١٠،منشورات مركز الانتماء القومي، بيروت،ط١٩٨٦،٢م،ص٢١٠–٢١١. ويرى محسن جاسم أن كتاب ألف ليلة وليلة قد ألف في الفترة التي امتدت من القرن العاشر إلى القرن السادس عشر الميلادي، وأنه جمع في الفترة الممتدة من الثالث عشر إلى الثامن عشر الميلادي. وينظر: عبد الله إبراهيم–موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م، ج١، ص١٤٨.

[2]) إدوارد وليم لين– المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم، تعريب علي طاهر نور، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة، ١٩٧٥م، ط٢، ص٣٥١– ٣٥٢.

الجمالي، الذي يفسح المجال للمبنى التخييلي والتأملي بعيدا عن منظور القص الكلاسيكي"[1]

المحكي/ المكتوب:

موقع الحكاية/ الرواية من الشفاهية/ الكتابية:

إن ثنائية الشفاهية/ التلقي، والكتابية/ المقروئية، والتلقي، لا تعبر بحال ما عن سيطرة التدوين، بل تعني، تلقائيًّا، العبور من الشفاهية إلى الكتابية، ولا تعني التسطيح الذي يفترض أن الشفاهية هي نمط ثقافي يخلو من التوثيق الكتابي؛ فهي ليست مجرد نوع من النقل الشفهي، وإنما نوع من أنواع الثقافة التي تتكئ على حرية الإبداع وتكشف عن نمط الكينونة الممارسة، وهذا ما يتمظهر في الثقافة الكتابية بحد ذاتها؛ فالعلاقة بين هذين النمطين من التواصل الإبداعي لا تقوم على المنازعة، ولكن على نوع من التماهي والتوحد؛ بحيث يشكلان معا–الشفاهية والكتابية– وحدة الثقافة الكلية، فهما يشكلان علاقة أقرب إلى التبادلية منها إلى المنازعة. فتطور الشفاهية إلى الكتابية لا يعني الاستغناء كليًّا عن الأولى، وإنما يضعها في موقع مساند للكتابية "إذ تتبدل المواقع ويبحث نمط التأليف الشفاهي عن مشروعية له، واستقلالية عن معايير التقييم الكتابي وفي مقدمتها مفهوم الأدبية. خاصة أن انتشار الكتابة فضلًا عن الطباعة حول التأليف الشفاهي إلى الأدب الشعبي"[2].وهذا التحول الكتابي يتيح إمكانية ظهور الإبداع الذاتي الشفاهي في تشكيل الخبرات المتكاملة بين الكتابية والشفاهية، وعلى حين تتمظهر الثقافة الشفاهية في صوتية الكلمات، دون وجود نص سردي مرئي، تنطلق الكتابية من نتاج الصوتية، فالصوت يتخلق داخل الفضاء الذهني دون أدنى تأثير

[1]) محمود جابر عباس، رؤى الحداثة وآفاق التحولات في الخطاب الأدبي الأردني الحداثي، أمانة عمان، ٢٠٠٤م، ص٩٩

[2]) سيد إسماعيل ضيف الله–آليات السرد بين الشفاهية والكتابية دراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل، سلسلة كتابات نقدية تصدرها الهيئةالعامة لقصور الثقافة،القاهرة، ط١،٢٠٠٨م،ص٣٥.

خارج النص السردي.[1] وبقطع النظر عن هذا الاختلاف، من الناحية التقنية، إلا أننا "ننظر إلى الأداء الشفاهي بوصفه أحد أشكال الكتابة"[2].

ويرى أونج أن السمة الفارقة بين الثقافة الشفاهية والثقافة الكتابية إنما تقع في فقدان الأولى خبرة الحبكة المطولة " ذات الخط الذروي في حجم الملحمة أو حجم الرواية. بل إنها لا تستطيع أن تنظم قصة أقصر بالطريقة الذروية المدروسة الصادقة، التي قرأ الأدب توقعها أكثر بكثير على مدى القرنين الماضيين"[3]. ومن هنا فإن هذا البحث لا يقصد بالسرد الحكائي السرد الشفاهي الذي يوضع عادة مقابل السرد الكتابي، وإن كانت بعض الدراسات حاولت إثبات انتفاء هذا التقابل، والعمل على العثور على صيغة أكثر توافقية بينهما، إلا أن الحال يبقى أن عددًا من هذه الدراسات عمدت إلى تصوير السرد الكتابي على أنه قطيعة ثقافية عن السرد الشفاهي، وإن حاول بعض النقاد قراءة الشفاهية/الكتابية على أنهما نمطان ثقافيان يمكن توصيف العلاقة بينهما على أنها علاقة تجاور وتكامل، لا علاقة انبتات ثقافي. ولذلك فإن المحكي لا يعبر، بالضرورة، عن الشفاهية، كما لا يعبر المكتوب، بصورة قطعية،عن الكتابية، وإنما يرى البحث أن هذين النمطين من أنماط القص،ونعني بهما الحكاية والرواية، إنما يقع تصنيفهما، بهذا المصطلح أو ذاك، على أساس نسبة الشفاهية والكتابية في هذين اللونين من ألوان التعبير الأدبي؛ فثنائية الشفاهية/الكتابية،في العصور القديمة، تطورت إلى ثنائية الكتابية/الشفاهية،في العصر الحديث، عصر انتشار الكتابة والطباعة.

المحكي/ الحكاية:

الحكاية لغة:

الحكاية "من حكى الحكاية، كقولك حكيت فلانا وحاكيته، فعلت مثل فعله، أو قلت مثل قوله سواءا لم أجاوزه، وحكيت عنه الحديث حكاية وحكوت عنه حديثا في معنى حكيته"[4].

---

[1]) الشفاهية والكتابية، ينظر: ص٤١، وما بعدها.

[2]) نفسه، ص ٢٠٥.

[3]) نفسه، ص٢٠٦.

[4]) ينظر:ابن منظور–لسان العرب،دارصادر،بيروت، ط٢٠٠٥،٤م،مادة حكي، ج١ص١٨٨

الحكاية مصطلحًا:

يقوم مفهوم الحكاية الشعبية بإطلاقيته وشموله على سوق مجموعة من الأحداث، سواء أكانت أحداثًا واقعية أو خيالية، بغض النظر عن التقيد بأسلوب معين في الحكي؛ بحيث تختلف طريقة هذا الحكي من حاك إلى آخر في سرد الحديث، فالحكايات "تتضمن مجموعة من الأحداث والأخبار والأفعال والأقوال سواء كانت حقيقية أي مأخوذة من الواقع الذي يطلقه الفرد المبدع الشعبي ليصور الأحداث التي تشكلت في مخيلته ويريد سردها في قالب فني حكائي لإضفاء نوع من المتعة والتشويق على الحكاية ليستمتع بها المتلقي"[١]. والحكاية تتميز أيضا بالحبكة القصصية البسيطة؛ فهي تعد سردًا قصصيًّا "يروي تفصيلات حدث واقعي أو متخيل،وهو ينطبق عادة على القصص البسيطة ذات الحبكة المتراخية الترابط"[٢]وإن كان هذا التراخي في الحبكة لا يستتبعه اضطراب في ترتيب الحدث، وإنما هي "مجموعة أحداث مرتبة ترتيبًا سببيًّا تنتهي إلى نتيجة طبيعية لهذه الأحداث المرتبة حول موضوع عام"[٣].

وتوضح المعاجم الألمانية مفهوم الحكاية بأنها "الخبر الذي يتصل بحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل لآخر، أو هي خلق حر للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث مهمة وشخوص ومواقع تاريخية"[٤]، بينما تعرفها المعاجم الإنجليزية بأنها "حكاية يصدقها الشعب بوصفها حقيقة، وهي تتطور مع العصور وتتداول شفاهًا، كما أنها تختص بالحوادث التاريخية الصرف أو الأبطال الذين يصنعون التاريخ"[٥]، ويتحدد مفهوم مصطلح الحكاية بأنه "أثر قصصي ينتقل مشافهة أساسًا، يكون نثريًّا يروي أحداثًا خيالية لا يعتقد راويها ومتلقيها في حدوثها الفعلي، وتنسب عادة لبشر

---

[١]) عمر أحمد مختار–معجم اللغة العربية المعاصرة، مج١،عالم الكتب٢٠٠٨م، ص٥٤٠

[٢]) إبراهيم فتحي– معجم المصطلحات الأدبية، دار شرقيات للنشر، ط١، ص١٠٥.

[٣]) محمدغنيمي هلال–النقدالأدبي الحديث،نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،ص٥٠٤

[٤]) نبيلة إبراهيم– أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة، دت،ص٩١

[٥]) نفسه.

وحيوانات وكائنات خارقة"[1]،وهذا الفهم الخاص للحكاية يتناقض في معناه مع ما ورد في المعاجم الإنجليزية من فهم لها، مع ميل البحث إلى تغليب هذا الفهم على الفهم الذي ورد في المعاجم الإنجليزية.

إن مفهوم الحكاية الشعبية يتداخل مع عدد من المفاهيم المجاورة والملازمة له، وخاصة الحكاية الخرافية، والقصة الشعبية، والأسطورة، ويصل هذا التداخل إلى درجة الخلط بين هذه المفاهيم عند عدد كبير من النقاد؛ فعبد الحميد يونس يتوسع في مفهوم الحكاية الشعبية لتشمل مفهوم القصة الشعبية كذلك، في قوله: "يكون اصطلاح الحكاية الشعبية فضفاضا ليستوعب ذلك الحشد الهائل من السرد القصصي الذي تراكم على الأجيال والذي حقق بواسطته الإنسان كثيرا من مواقفه. ورسَّب الجانب الكبير من معارفه، وليس وقفًا على جماعة دون أخرى، ولا يغلب على عصر دون عصر"[2]. أما محمد المرزوقي فعد الحكاية الشعبية أسطورة، وفرَّعها إلى "أسطورة اجتماعية، أسطورة بطولية، أسطورة عقائدية، وأسطورة تاريخية"[3]. وهذا التداخل، في المفهوم، يرجع إلى طبيعة الحكاية نفسها التي تتميز بتداخل أنماطها السردية، وتشابك عناصرها. وقد قصرت نبيلة إبراهيم القصص الشعبي في نمطين فقط، وهما: الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية[4]

وتتشكل مظاهر هذا الاضطراب المصطلحي في عدة ظواهر:

١- اختزال الأنواع القصصية، جميعها، في مصطلح واحد، هو الحكاية الشعبية، دونما تمييز بين هذه الأنواع.

---

[1]) عبد الحميد بوارید- الأدب الشعبي- دار المعارف، القاهرة، ط٣، ص١١٩.

[2]) عبد الحميد يونس- الحكاية الشعبية، المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨م، ص١١.

[3]) ينظر :محمد المرزوقي-الأدب الشعبي، الدارالتونسية للنشر،تونس١٩٦٧م،ص١٥،١٤

[4]) ينظر أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص٥٦- ٩٠، و: ص٩١- ١٢٤.

٢- استعمال مصطلحات الحكايات، الحكاية الشعبية، القصص الشعبي، القصص الشعبية، الأساطير، الخرافة للدلالة على السرد الشعبي عامة.

٣- إطلاق مصطلحات الحكاية الخرافية، الحكاية الفولكلورية على نوع قصص شعبي بعينه؛ وهو الحكاية العجائبية.

٤- عدم تمايز الحكاية الشعبية بوصفه مصطلحًا عامًا، عن نوع مخصوص آخر يطلق عليه مصطلح الحكاية الشعبية، ويتداول تحت مصطلحات أخرى؛ منها الحكاية الاجتماعية، الأسطورة الاجتماعية، حكايات الحياة المعاشة، القصص الشعبي الواقعي.

٥- اضطراب مصطلح الخرافة بين مصطلحات عدة تحمل المفهوم نفسه؛ من مثل القصص الخرافي، خرافات الحيوان، وغيرها.

٦- نعت الحكاية المرحة بمصطلحات النادرة، الحكايات الهزلية، الخرافات الهزلية، القصص الفكاهية.[١] وتتمثل الحكاية مصطلحًا، في السرديات البنيوية، في مستويين للحكي؛ المستوى الأول، وهو القصة، وتسمى، أيضا، الحكاية، وهي سلسلة من الأحداث ذات بداية ونهاية، وتعمل حسب ثنائية الإبداع/التلقي بعدة طرائق؛ منها الرواية، أو الحكي الشفوي، وتتوزع الأحداث عبر إطار يؤطر الحكاية على هيئة وحدات سردية تخضع لإطار زمكاني ما. أما المستوى الثاني فهو الخطاب، وهو آلية حكي القصة/الحكاية، ويعنى بالطريقة التي تروى بها السارد/الراوي، القصة/الحكاية.[٢]

وبناء على ما تقدم نستطيع القول بأن الحكاية قد تعتمد، في بعض طرائق نقلها إلى المتلقي، على وسيلتين، هما؛ إما الرواية، بمفهومها الحديث، أو الحكي الشفوي الذي كانت تتكيء عليه الحكايات الشعبية في مبتدأ نشوئها؛ مما يجعل الرواية غير

---

[١] ينظر: علي أحمد محمد العبيدي- الحكاية الشعبية الموصلية بين وحدة التجنيس وتعدد الأنماط، مجلة دراسات موصلية، العدد السادس والعشرون، آب ٢٠٠٩م، ص٧٨.

[٢] ينظر: محمد بو عزة- تحليل القص السردي تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٠م، ص٧١.

منقطعة الانبتات الثقافي عن الرواية بهذا المفهوم الحديث الذي تأسس في القرن الثامن عشر الميلادي.

المكتوب/ الرواية:

المكتوب/ الرواية لغة:

والمكتوب من الكتاب "الكتاب اسم لما كتب مجموعًا والكتاب مصدر، والكتابة لمن تكون له صناعة، مثل الصياغة والخياطة"[١].

الرواية، لغة، من "روى الحديث، والشعر يرويه رواية وترواه، وفي حديث عائشة– رضي الله عنها– أنها قالت تروا شعر حجية بن المضرب فإنه يعين على البر. وقد رواني إياه، ورجل راو.... وراوية كذلك إذا كثرت روايته.. ويقال: روى فلان فلانا شعرا إذا رواه له حتى حفظه للرواية عنه"[٢]. فالرواية تتعلق، لغويًّا، بالمشافهة عند القدماء، أما الكتابة فهي صناعة، والمكتوب؛ هو المادة الخام لهذه الصناعة، ولا يتعلق بالأدب بصفة مخصوصة، حاله حال الكتابة في عصرنا الحالي؛ولذلك تظل ترجمة الرواية مصطلحًا من الأصل الفرنسي[٣]roman، والإنجليزي novel[٤] للدلالة على هذا الجنس

[١]) لسان العرب، ج١٣، مادة كتب.

[٢]) نفسه، ج٦، مادة روى.

- 3) Collins French– English Dictionary English translation of 'ROMAN' = novel
- 4) English Oxford Living Dictionaries – definition of Novel
- Afictitious prose narrative of book length, typically represen ting character and action with some degree of realism.

مقاربة نثريةمطولة تعتمدعلى الخيال وتعتمدبصورةعامة على تقديم أحداث وشخصيات ذات خصائص واقعية إلى حد ما.

- Mid 16th century: from Italian novella (storia) new (storg), Feminine of novello "new", From latin novellus, from novus "new". The word is also found from tate Middle English until the 18th century in the sense "a novaelty, a piece of news" from old French novelle .

وتنحدر الكلمةالإيطاليةnovella في أواسط القرن السادس عشر التي تعني القصةالجديدة، كما تعني (الجديد) وهي مأخوذة من الكلمة اللاتينية novellus والتي تعني (جديد). وقد عرفت الكلمة في اللغة الإنجليزية حتى القرن الثامن عشر بمعنى الجدة أو الطرافة في الإخبار (news). ومنها، على ما يعتقد الباحث أخذت كلمة news التي تعني: خبر أو حدث: apiece of news.

من الأدب تساؤلًا مُثارًا، فلا يُعلَم على وجه التحديد ما ورد بخلد المترجم الأول الذي ترجم هاتين الكلمتين إلى كلمة رواية،إلا ما ارتبط بهذا النوع من سمات الشفاهية[١].

المكتوب/ الرواية مصطلحا:

الرواية مصطلحا: "قصة طويلة تعني موضوعا من موضوعات الإنسانية، ومن أنواعها السياسية والتاريخية والنفسية"[٢].

وقد مرت الرواية العربية بمراحل مختلفة عبر فترات زمنية متباينة، كانت بدايتها مع مرحلة نشوء المقامات، من مثل مقامات حي بن يقظان لابن طفيل، ومقامات بديع الزمان الهمذاني، أو ما يعرف بالمرحلة الجنينية[٣]، ثم أعيد إحياء التراث، منذ مطلع فجر النهضة، أواخر القرن التاسع عشر[٤]، على يد أدباء كثيرين من أمثال الشدياق، واليازجي، وعلي مبارك، وحافظ إبراهيم، الذين كتبوا نصوصًا توظف الشكل الروائي لأغراض تاريخية، أو اجتماعية، أو ترفيهية. ثم أتى عصر الترجمة، حيث فتح المجال على مصراعيه للرواية الغربية؛ فتوجه أغلب الأدباء للنهل من الثقافة الغربية أدبًا ونقدًا، وكان رفاعة الطهطاوي رائدًا لهذا العصر، فترجم مغامرات تليماك لفنلون، وأسماه وقائع الأفلاك في وقائع تليماك[٥]. واستمر تطور الرواية العربية مستلهمًا لمفردات التراث تارة، ومتأثرًا بالأدب الغربي تارة أخرى، حتى ظهور بواكير الرواية العربية بشكلها الحديث، ومنها رواية زينب لمحمد حسنين هيكل، والأجنحة المتكسرة لجبران خليل جبران، وعودة الروح، ويوميات نائب في الأرياف لتوفيق الحكيم، والأيام لطه حسين. ثم برز من بعد

---

[١])مثال ما كان مألوفا في بعض الطبقات الثرية من التفاف جمع من الحضور حول راو يروي الحكايات في السمر، أو ما تطور إلى قراءة الروايات بطريقة شفاهية ضمن مجموعة أخرى من المعارف التي كانت مألوفة في نهاية القرن العشرين في مصر. ينظر: المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم

[٢]) إميل يعقوب– قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية،دار الملايين،بيروت،ط١٩٨٧،١م،ص٢١٨

[٣])عبد المحسن طه بد–تطور الروايةالعربيةالمعاصرةفي مصر،دار المعارف،مصر،١٩٦٣م،ص٥٢

[٤]) نفسه.

[٥]) نادر أحمد عبد الخالق–الرواية الجديدة،العلم والإيمان للنشر والتوزيع،٢٠٠٩م، ص١٣.

ذلك روائيون أثروا الواقع المصري والعربي بأعمالهم الأدبية، في منتصف القرن العشرين، التي ذاع صيتها، وترجمت إلى غير لغة، ومنهم نجيب محفوظ، ويوسف إدريس، وعبد الرحمن الشرقاوي. ثم خرجت الرواية منذ منتصف السبعينيات من القرن الماضي عن مسارها الذي اختطه وتحولت إلى مسارات أخرى، كانت سمتها الأساس هي تجريب أشكال روائية مستحدثة،وتجديد الواقعية،وتطعيمها"بأشكال ووسائل تعبيرية أخرى.وبذلك نلاحظ المزاوجة بين الفانطاستيك(العجائبي)والأسطورة والمحكيات الموروثة، وكذلك اللجوء إلى استعارة سردية كتب التاريخ والقصص الشعبية وتقنيات الصحافة والسينما والوثائق"[1]. والرواية، بحسب طبيعتها المتأثرة بعدد من أجناس الأدب المختلفة مثل الملحمة والشعر والقصص الشعبي، هي "عالم شديد التعقيد متناهي التركيب متداخل الأصول، إنها جنس سردي منثور لأنها ابنة الملحمة، والشعر الغنائي والأدب الشفوي ذي الطبيعة السردية جميعا"[2]، وبهذا المفهوم فإن الرواية تعد، حتى وقتنا الحاضر، نهاية مسار تحولات أجناس الأدب التي سبقتها، فالرواية "هي الجنس الأكثر تحررًا لأنه جنس غير مكتمل لا حدود له فهو جنس ما ينفك يجهز الأجناس التقليدية ليجعلها في خدمته، فقد تخطت الرواية قوانينها وأدواتها لتستعير من الأجناس الأدبية الأخرى تقنياتها وأدواتها"[3]. ولعل اختيار رواية أسطورة علي الزيبق متاهة العنكبوت، لا يعد محاولة استجلاء لموتيفات التراث توظيفًا في الرواية الحديثة، بقدر ما هو محاولة تفسير الحلم أو رؤية الروائي الخاصة لسيرة علي الزيبق، كما تبدت في الرواية، فمظهر القوة في الرواية التاريخية الحديثة، ورواية أسطورة علي الزيبق بصفة خاصة؛ إنما يتمحور حول "قوة العلاقة الجدلية بين الماضي والحاضر، قوة الماضي الكامن في سير الشخصيات ودورهم كعلامات تاريخية يقابلها حركة الحاضر، لذا

[1]) محمد برادة–أسئلة الرواية أسئلةالنقد، منشورات الرابطة،الدارالبيضاء ط١٩٩٦،١م،ص١٨

[2])عبدالملك مرتاض–في نظريةالرواية،المجلس الوطني للثقافةوالفنون والآداب،الكويت،١٩٨٨ص١٢

[3]) نفسه، ص١١.

فالرحلة إلى الماضي هذه تأتي مبررة كونها تتخذ الموروث كمصد حضاري"[1]. ويعود اختيار هذا البحث للمنهج السيميولوجي في التحليل، إلى تعدد وتباين وشساعة المناهج التي تناولت الرواية تنظيرًا وتطبيقًا، وإلى اعتبار الرواية بنية سردية تتكون من وحدات سردية، أي شبكة من العلاقات الكبرى، تمثل نصًا مشحونًا بجملة من الدلالات التي يتطلب كشفها استقراءً شاملًا ومنوعًا. وتعد الشخصية من أهم الوحدات الدلالية في النص السردي؛ لأنها بؤرة العمل الفني، وذلك لاعتماد كل الوحدات الدلالية في النص السردي على فاعلية الشخصية داخل هذا النص، فيظل "الفعل بعيدًا عن كونه حدثًا فنيًّا إلا إذا تفاعل مع الشخصية"[2]، ومن هذا المنطلق خُصصت الدراسة في مسار تحولات الشخصية ما بين الحكاية، والرواية.

الشخصية:

لغةً:

الشخصية كما يرد في تعريفها في لسان العرب: "الشخص جماعة شخص الإنسان وغيره مذكر والجمع أشخاص وشخوص وشخاص ... وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه ... الشخص: كل جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشخص"[3]، فيستدل، من خلال المفهوم اللغوي للشخصية، على أنها تدل على الظهور، والبروز، والارتفاع.

مصطلحًا:

إن الاتساع والتشعب في مفهوم الشخصية يرجع إلى تشعب العلوم الإنسانية التي تناولتها بالدراسة[4]، ويرجع أصل مصطلح شخصية personality إلى الكلمة اللاتينية

---

[1])جاسم عاصي–التجريب من خلال توظيف الموروث في النص،الأقلام،ع٢٠٠٠،٤م،ص١٩

[2]) شاكر النابلسي– النهايات المفتوحة (دراسة نقدية في فن أنطوان تشيكوف القصصي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٥م، ص٣١.

[3]) لسان العرب، ج٨، مادة شخص.

[4]) مثال تناول العلوم المختلفة للشخصية:علم النفس،علم الاجتماع،علم اللغة، الأدب والنقد.

persona، ومعناها القناع الذي يظهر به الشخص أمام الغير، وكان هذا المصطلح مرتبطًا، في الأساس، بالمسرح[١].

ولعل هذا هو السبب في التفات أرسطو إلى الشخصية، وإن كان لم يعطها أهميتها المستحقة، فقد عدها عنصرًا ثانويًّا، قياسا إلى بقية عناصر العمل السردي، وقد استعار الكلاسيكيون تصور أرسطو، وتناولوا الشخصية بوصفها "مجرد اسم للقائم بالحدث"[٢]. ثم توسع الاهتمام بالشخصية، منذ القرن التاسع عشر، عندما احتلت مكانا بارزًا في الرواية، وأصبح لها وجودها المستقل عن الحدث[٣]، ومن ثم أصبحت الشخصية الحكائية امتدادًا للشخصية الواقعية، ومجسدة لها؛ ما يتيح المشابهة الدلالية بين عالم النص السردي الافتراضي، والعالم الخارجي الواقعي. ثم تفرعت المدارس والاتجاهات التي توجهت لدراسة الشخصية، والتي يمكن تحديدها في ثلاثة محاور:

١- الشخصية كائن بشري يوجد في مكان معين.

٢- الشخصية وعاء فارغ يكتسب دلالته من هويته في النص السردي.

٣- تتكون الشخصية من وحدات سردية لسانية، وهي إحدى علامات النص السردي، أي أنها ليست رمزًا لهيكل بشري له ذات مميزة.[٤]

ولعل الشكلانيين الروس، وبخاصة جريماس، كان لهم فضل الريادة في الدراسات التي تتمحور حول الشخصية، إذ حاولوا تحديد هويتها " في المحكي بشكل عام من خلال مجموع أفعالها، دون صرف النظر عن العلاقة بينها وبين مجموع الشخصيات

---

[١] سامية حسن الساعاتي- الثقافة والشخصية (بحث في علم الاجتماع الثقافي)، دار النهضة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٨٣م، ص١١٦.

[٢] حسن بحراوي- بنية الشكل الروائي (الفضاء الزمن الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠م، ص٢٠٨.

[٣] ينظر: نفسه

[٤] فيصل غازي النعيمي- العلامة والرواية- دراسة سيميائية- في ثلاثية أرض السواد لعبد الحمن منيف، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٠م، ص١٧٠.

الأخرى التي يحتوي عليها النص"[1]، وإن كان تودروف حاول أن يربط بين الشخصية وسماتها، فهو يرى أن "الشخصية هي مجموع الصفات التي كانت محمولة للفاعل من خلال الحكي"[2].

وقد استثمر بروب مقولات الشكلانيين الروس، وعمل على دراسة الشخصية دراسة مورفولوجية، واستخلص، من خلال تحليله لمائة حكاية عجائبية روسية، أن وظائف الشخصيات، أو ما يسمى بالنموذج الوظيفي، هو العنصر الثابت في النص السردي، أكثر من ثبات الشخصيات نفسها، وقد أحصى بروب وظائف الشخصيات وحصرها في إحدى وثلاثين وظيفة، واختزلها في سبع دوائر للفعل، هي "دائرة الفعل المساعد، دائرة فعل الأميرة وأبيها، دائرة فعل الموكل، دائرة فعل الواجب، دائرة الفعل المتعدي، دائرة فعل البطل الحقيقي، دائرة فعل البطل المزيف"[3].

وتعزى إلى فيليب هامون، في دراسته للشخصية، محاولة إقامة نظرية متكاملة الأركان، وترتكز في بؤرتها على مفهوم اللسانيات النصية للشخصية، فيما يعد محاولة للانبتات المعرفي عن النظريات السابقة، بحيث "لا تتوسل بالنموذج السيكولوجي أو النموذج الدرامي أو غيرهما من النماذج المهيمنة في التيبولوجيات السائدة"[4]، ويُعِد هامون الشخصية بمثابة علامة نحوية تتكون من دال ومدلول، وتؤدي وظيفة تبليغية لغوية، مما جعلها تتسع في نطاقها عن مفهوم الشخصية الإنسانية، وتقترب من مفهوم الشخصية الاعتبارية المرتبطة بنسق سيميائي خاضع لثنائية الإبداع/التلقي، فالشخصية يبدعها النص السردي، ويعيد بناءها التلقي، مما يتيح تعدد الشخصيات السردية بتعدد

---

[1]) حميد لحميداني- بنية النص السردي "من منظور النقد الأدبي"، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٠م، ص٥٠.

[2])تزفطان تودروف-مفاهيم سردية،ترجمةعبدالرحمن مزيان،دارالاختلاف،الجزائر،ط١،٢٠٠٥ص٧٤

[3]) سعيد بنكراد- شخصيات النص السردي البناء الثقافي، منشورات جامعة المولى إسماعيل، مكناس، ط١، ١٩٩٤م، ص٢٩.

[4]) بنية الشكل الروائي، ص٢١٦.

مقروئية النص السردي[1]. ويرجع تعدد الشخصيات السردية أيضا إلى الخلفيات المتعددة، سواء الثقافية، أو السوسيولوجية، أو البيئية لمجموع المتلقين، وهذا ما يميزه عن الدراسات الشكلانية والبنيوية التي سبقته، والتي كانت تركز على الوظائف بقطع النظر عن مؤثرات التلقي؛ ومن هنا فإن تحديد مفهوم الشخصية السردية يستند إلى ثلاثة محاور: المحور الأول؛ يمثل الراوي/السارد، ويشكل المحور الثاني النص السردي، أما المحور الثالث فيخضع لتأثير التلقي "ولهذا السبب لجأ بعض الباحثين إلى طريقة خاصة في تحديد هوية الشخصية الحكائية تعتمد محور القارئ لأنه هو الذي يُكّون بالتدريج- عبر القراءة- صورة عنها ويكون ذلك بواسطة مصادر إخبارية ثلاثة:

- ما يخبر به الراوي.
- ما تخبر به الشخصيات ذاتها.
- ما ينتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات"[2]، أو ما يُعرف بالتقديم المباشر والتقديم غير المباشر.

وقد قسم فيليب هامون الشخصية السردية إلى ثلاثة أقسام:

١- الشخصية المرجعية: وتشمل الشخصيات التاريخية، والشخصيات الأسطورية، والشخصيات المجازية، والشخصيات الاجتماعية.

٢- الشخصية الإشارية: وتشمل في معظمها الراوي أو السارد "وتكون علامات على حضور المؤلف والقارئ أو من ينوب عنهما في النص

[1]) وهذا المفهوم للشخصية بوصفها تتكون من دال+مدلول،وتعد بياضا دلاليا خارج النص السردي، وتكتسب وظيفتها المحددة داخله، يعد اقترابا واضحا من فهم عبد القاهر الجرجاني لدلالة الكلمة داخل النص؛ حيث يرى عبد القاهر أن الكلمة لا معنى محدد لها، أو هي تعبر عن عدد لا محدود من المعاني، ولا يتخصص لها معنى محدد إلا عند دخولها في سياق ما، ويعتمد هذا السياق في تحديد دلالة الكلمة على الترتيب النحوي لهذه الكلمة، سواء في الجملة، أو الفقرة، أو النص كاملا.

[2]) بنية النص اللسردي، ص٥١.

٣- فئة الشخصيات التكرارية (الاستذكارية)"[١].

ويتبع فيليب هامون منهجا محددا لدراسة الشخصية يتمثل في ثلاثة محاور، وسيعتمد البحث الحاضر على اثنين من هذه المحاور، وهما:

١- مدلول الشخصية، وهذا المدلول هو مجموع الجمل التي تنطق بها الشخصية، أو يُتلفظ بها عنها، وتشكل الأوصاف، والوظائف، والعلاقات (معايير كمية) الخاصة بكل شخصية في النص السردي. كمية المعلومات المتواترة حول الشخصية.

٢- دال الشخصية، وهي تتعلق بمصدر المعلومات المتواترة عن الشخصية، هل تقدمها الشخصية نفسها مباشرة، أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف، أو فيما إذا كان الأمر يتعلق بمعلومات ضمنية يمكن أن نستخلصها من سلوك الشخصية وأفعالها[٢]. وسوف يُعتمد على تصنيف شخصية المرأة البطل، وبيان مدلولها، ودالها حسب مفهوم فيليب هامون للشخصية السردية.

المرأة البطل:

تندرج مقولة البطل ضمن مقولة الشخصية، فالبطل هو الشخصية الفاعلة "في قصة تخييلية ما"[٣]، سواء أكانت سلبية أم إيجابية. ولعل البطل يمثل هذه الشخصية التي تتعرض للمواجهات والصراعات مع الذات أو مع المجتمع، بغية تحقيق الحلم، والرؤية، وفي خلال رحلة الصراع يواجه، كمًّا متنوعًا هائلا من التحديات، سواء أكانت في مواجهة الطبيعة، أم الكائنات الغيبية، أم القوى الخفية؛ ومن ثم كانت رغبته الملحة في الارتقاء والتفوق على البشر، يدعوهم إلى النظر إليه بنوع من الإجلال والتعظيم الذي يملأ عليهم جوانحهم.[٤] فالبطل الأسطوري عند اليونان، على سبيل المثال، إله

---

[١]) ينظر: فيليب هامون- سميولوجيا الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٣م، ص٣٥- ٣٦، وينظر: بنية الشكل الروائي، ص٢١٧.

[٢]) يراجع: سيمولوجيا الشخصيات الروائية،ص٣٨، وما بعدها، وينظر:بنية الشكل الروائي ص٢٢٤

[٣])مجموعةمن المؤلفين،إشراف محمدالقاضي-معجم السرديات،ط دار محمد علي،تونس،ط١،٢٠١٠م،ص٥١

[٤]) ينظر: شوقي صيف- البطولة في الشعر العربي،دار المعارف، مصر، ١٩٨٢م، ص٩.

يتصل علائقيًّا بالبشر، ويقوم "بأعمال خارقة للعادة دائما تدعمه الآلهة لأن هذه الأعمال تعجز عنها البشر"[١]. والبطل في الحكاية الشعبية يصور "النموذج البطولي للإنسان الذي يستطيع أن يحقق شيئا رائعًا لعالمه الإنساني، ولا يعني هذا أنه انفصل عن العالم الغيبي، فالإنسان القديم ومثله الإنسان الشعبي لا يشعر بوجوده إلا في ظل إحساسه بوحدة الكون"[٢]، ولذلك كانت السمة الغالبة على شخصية البطل هي الفاعلية والتأثير في الحدث؛ فالبطل في الحكايات الشعبية هو عماد الحياة، والحدث في هذه الحياة يصبح تابعا للبطل، وليس البطل تابعا للحدث، فالموضوع الأساس في الحكاية هو البطل.[٣] ويعد إحساس البطل بذاته المتفردة، وبقدرته على تغيير واقعه، من جملة الأسباب التي أدت إلى نشأة الحكايات الشعبية البطولية "فالبطولة الشعبية تتحدد حركتها بغائية تتلاشى معها الفوضى ليسود النظام ويتلاشى معها الشر ليسود الخير ويتلاشى معها القبح ليسود الجمال"[٤].

إن صراع البطل التقليدي تكمن غايته العظمى في تحقيق الانتصار، وهو، في سبيل هذه الغاية، يأتي بجملة من الأفعال والأقوال التي تتسم بالخوارقية والعجائبية في مواجهة أعدائه في حياته، أو حتى بعد مماته، مما يدخله "في نطاق الأسطورة"[٥]؛ والبطل بهذه الصفات، فوق العادة، إنما يعكس رغبة الوجدان الجمعي في خوض التجربة المعيشة للبطل بصيغة تفاوت الأسطورية إلى الواقعية، ومن ثم يعمد إلى اختلاق بطل مضاد يودعه كل القيم البشرية المستقبحة، وهذا الأخير يصبح "قوة

---

[١] محمد أبو الفتوح العفيفي– البطولة بين الشعر الغنائي والسيرة الشعبية– سيرة عنترة بن شداد نموذجًا، ط أثيراك، القاهرة، ط١، ٢٠١١م، ص٤.

[٢] عبد الحميد بورايو– القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية) ط المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٦م، ص٦٩.

[٣] ينظر :نبيلة إبراهيم–قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية،دار قباء، مصر، دت،ص١٢٤

[٤] نبيلة إبراهيم– البطولة العربية والذاكرة التاريخية،المكتبة الأكاديمية،القاهرة،ط١،١٩٩٥م،ص١٠.

[٥] حسن مجيب المصري– الأسطورة بين العرب والفرس والأتراك دراسة مقارنة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩١م، ص٩٣.

تعادي البطل الذي يجسد كل القيم المحببة للشعب والذي يحرص على الإبقاء عليها والدفاع عنها كقيم الحق والعدل والحرية والحب والمساواة"[1]. ومن اللافت للنظر أن حكايات الأبطال الشعبية كانت لها اليد الطولى حتى العصر المملوكي، ثم تراجعت واحتلت مكانتها حكايات العيارين والشطار، وهو ما قد يرجع إلى تهافت الحكم النظامي، وضعف قبضته، في هذه الحقبة من جهة، وظلمه وجبروته من جهة أخرى، مما دعا الوعي الشعبي إلى استبدال الصورة التقليدية للبطل بصورة أخرى مغايرة تتمثل في العيارين والشطار. ولذلك ليس من الغرابة بمكان ما استحوذت عليه شخصية علي الزيبق من مكانة فريدة في حكايات العيارين والشطار، فقدتحول إلى البطل الرمز الذي يجسدأحلام الشعب في الخلاص مما أحاط به من ظلم وفساد بطريقة شديدة الخصوصية تتمثل في الاستخفاء والحيلة. ولكن؛ هل انفرد الرجال بالبطولة في الحكاية الشعبية؟أم كان للنساء نصيب فيها؟.من المتعارف عليه أن السير الشعبية قد أتخمت بالنماذج المتعددة للبطولة النسائية، وتأرجحت درجات هذه البطولة "بين أدنى درجات البطولة حتى أعلاها،عندما تتساوى مع النموذج البطولي الرجالي"[2].

وترى نبيلة إبراهيم أن الباحث في السيرة الشعبية لا يطلق لقب المرأة البطلة، وإنما المرأة البطل؛ لأن البطولة في السيرة الشعبية ذات مفهوم واحد، سواء أكانت البطولة نسائية أو رجولية، "فالبطولة في السير الشعبية هي البطولة القتالية أو بطولة النزال، أو هي على أقل تقدير المشاركة الفعالة في الأعمال القتالية"[3]، وهذا ما نجده في سيرة من مثل سيرة "الأميرة ذات الهمة" التي كانت البطولة فيها نسائية بامتياز. أما سيرة علي الزيبق فقد كانت البطولة النسائية فيها مميزة بحق، ومتمثلة في أمه فاطمة الزهراء ابنة قاضي الفيوم ذات الأصول العربية، والتي أُسبِغت عليها جل صفات البطل/ المرأة، بحيث أضفى عليها الراوي صفات البطولة؛ فهي تقف وراء البطل وتسانده بسيفها كلما

[1]) البطولة بين الشعر الغنائي والسيرة الشعبية، ص١٩.

[2]) البطولات العربية والذاكرة التاريخية، ص٢٧٩

[3]) نفسه

لزم الأمر.[1] فهل تتجسد مثل هذه الشخصية، المرأة/ البطل، في حكاية علي الزيبق، كما جاءت في "ألف ليلة وليلة"؟ وهل ظلت على مسارها المألوف في السيرة، عندما انتقلت إلى الرواية الحديثة أم تغير مسار الشخصية؟

ومن هنا تأتي الدراسة في هذا البحث قبلية للسيرة التي تمثلها حكاية الليالي، وبعدية في الرواية، كما تتمثل في رواية "أسطورة علي الزيبق متاهة العنكبوت" للروائي خالد مهدي[2]، حسب مفهوم فيليب هامون لتحليل الشخصية. وسوف يركز البحث على دال الشخصية ومدلولها باعتبار هذا المحور من محاور التحليل الأكثر التصاقًا بطبيعة البحث في مسار تحولات الشخصية؛ فعلى حين أولى هامون توزيع العوامل أهمية قصوى في دراسة الشخصية متتبعًا خطى جريماس في اقتراح نظام خاص يتحكم في البنى السيميائية المشكلة للوحدات السردية، ينتج عنها مربعًا سيميائيا يرتكز على مستويين من الدلالات هما المستوى السطحي والمستوى العميق؛ واللذان يفسران المضمون مظهرا متشكلا في النموذج كنسق خاص، وهذا النموذج العاملي يقوم على ثلاثة أنواع تنتظمها ستة عوامل:

ذات (فاعل) ـــــــ موضوع

المرسل ـــــــ المرسل إليه

المساعد ـــــــ المعيق أو المعارض[3]

وتتخلق هذه التنظيمات من خلال ثلاث علاقات:

١- الذات ـــــ علاقة الرغبة ـــــ الموضوع

٢- المُرسِل ـــــ علاقة التواصل ـــــ المُرْسَل إليه

---

[1]) ينظر :محمد سيد عبدالتواب،سيرة علي الزيبق "تقديم ودراسة"،الهيئة المصريةالعامة للكتاب٢٠١٦ ص٢٢

[2])خالد المهدي–أسطورةعلي الزيبق متاهة العنكبوت "رواية" الرواق للنشر والتوزيع–آروما بيكتشرز،ط١ ٢٠١٧

[3]) أ.ج جريماس–السيميائيات السردية"المكاسب والمشارع"ترجمة سعيد بنكراد، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط١، ١٩٩٢م، ص١٨٣،وما بعدها.

علاقة الصراع

٣- الذات _____ المساعد

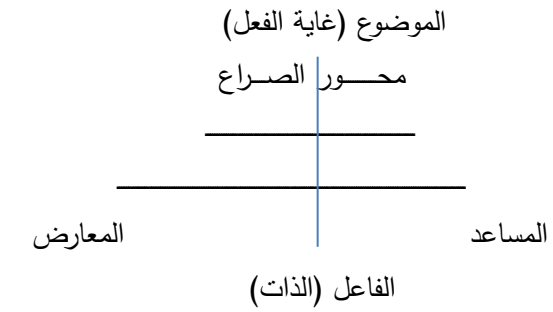
تحقيق الرغبة والتواصل

علاقة الصراع

الذات _____ المعيق أو المعارض

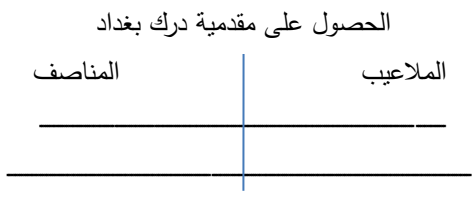
عدم تحقيق الرغبة والتواصل

تصور لمربع جريماس السيميائي:



هذه النظرية تصلح بالأساس لإقامة نموذج عاملي منظم لكل وحدة سردية؛ من حيث توزيع العوامل وتحديد أدوارها، وتوضيح نوعية الصراع القائم بين العوامل وتحديد أدوار العوامل المساعدة، والعوامل المعيقة؛ ومع الاعتراف بأهمية هذه النظرية، إلا أنه قد يمكن الاستغناء عن التطرق إليها على نحو مفصل في استجلاء العوامل، والصراع، في حكاية علي الزيبق، وفي رواية أسطورة علي الزيبق؛ لما تختص به الحكاية، والرواية، نصا، وحدثا، من سيرورة الانتشار على نطاق واسع. ولذلك تأتي المخططات التالية لهذه العوامل على نحو موجز:

في الحكاية:



زريق السماك　　دليلة المحتالة　　أحمد الدنف

اليهودي　　زينب النصابة　　حسن شومان

الحمار　　علي الزيبق

المغربي

الصباغ

ابن التاجر

الوالي

البدوي

الزواج من علي الزيبق

الخلاص من السحر　　قتل اليهودي

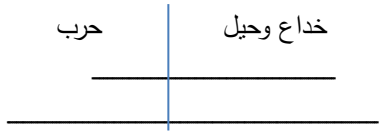
علي الزيبق　　قمر بنت اليهودي　　دليلة المحتالة

بنت السقطي　　زينب النصابة

<u>في الرواية</u>:

حكم البلاد

خداع وحيل　　حرب



سنقر الكلبي　　دليلة　　زبيدة

شاهو(زوريق)　　فاطمة

شهبندر التجار

حسن راس الغول

قاضي القضاة

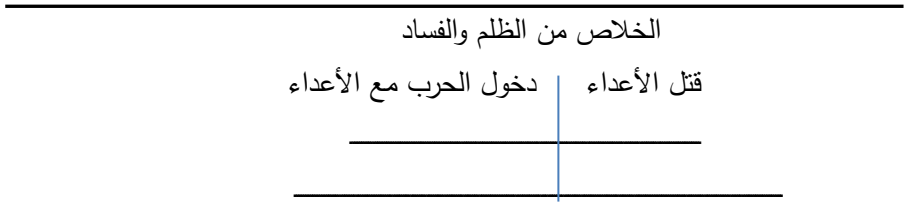
أحمد الدنف

كبير الطبالين

علي الزيبق

الراهبة هانا

سالم



أحمد الدنف زبيدة دليلة

سالم فاطمة سنقر الكلبي

حمزة البهلوان (رأس العياق)

شاهو (زوريق)

أصفهان (رأس الشطار)

شهبندر التجار

لملوم

قاضي القضاة

علي الزيبق

الراهبة هانا

أنواع شخصية المرأة البطل/ المضاد في الحكاية والرواية:

برزت شخصية فاطمة الزهراء أم علي الزيبق بكل مقومات المرأة البطل في السيرة، ومن الملاحظ أن الحكاية كما وردت في الليالي، في روايتها البغدادية، قد جاءت غفلًا من أي ذكر لها؛ ومن المرجح أن ذلك يرجع إلى تأثير الرواة المصريين، في تشكيل الحكاية المروية، بإيعاز من الوعي الشعبي الجمعي، والتي تحولت إلى مسار السيرة الحكائي، مما يدعو إلى الظن بأن السيرة بروايتها المصرية تحوي ظلالا من أسطورة إيزيس الأم الحامية، وما عرف عنها من مواقف بطولية إلى جانب زوجها فرعون مصر حتى مقتله، ثم ضربها في الأرض سعيًا وبحثًا عن جثة زوجها التي مزقت إربا ووزعت على أقاليم مصر؛ إلى أن تمكنت من جمع أشلائه، ثم رعايتها وحمايتها للابن حورس خلال صراعه مع عمه ست مغتصب العرش، والذي انتهى بانتصار حورس؛ وذلك في مقابل أسطورة أنانا ودموزي البابلية، والتي فيها تبيت الإلهة

مصيرًا قاسيًا لزوجها الإله دموزي؛ حيث ترسله إلى العالم السفلي، لأن دموزي هو الإله الوحيد من نسل إنكي الذي تزوج من إلهة من نسل إنليل فكان لابد أن يموت؛ على حين لم تحرك الإلهة سرتور ساكنا عندما سمعت بمقتل ابنها الإله دموزي، واكتفت بالذهاب إلى مكانه المهجور للبكاء عليه بمرارة[١].

ولعل حكاية علي الزيبق، والمعنونة بحكاية "أحمد الدنف وحسن شومان مع دليلة المحتالة وبنتها زينب النصابة"[٢] لم تغفل ذكر فاطمة الزهراء أم علي الزيبق فقط، بل إن ما يدهم المتأمل في عنوان الحكاية أنه قد خلا من ذكر اسم علي الزيبق بطلا للحكاية؛ فقد ورد اسم أحمد الدنف، وحسن شومان نموذجين للبطل[٣]؛ والأول هو أستاذه الذي علمه الشطارة، والثاني صديقه، وجاء اسما دليلة المحتالة وزينب النصابة نموذجين للبطل المضاد Antihero. فالحكاية تتمحور حول الصراع بين أحمد الدنف وحسن شومان، من جهة، ودليلة المحتالة وبنتها زينب النصابة، من جهة أخرى. وتنتمي شخصيتا دليلة وزينب(المحتالة،والنصابة)إلى الشخصيات الاجتماعية، أي أنهما تندرجان ضمن الفئة المرجعية التي حددها هامون، وتتميز هذه الفئة من الشخصيات بأنها تحيل على معنى قبلي وثابت، نسبة إلى تاريخيتها، والذي تحدده ثقافة ما، "كما أن قراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة"[٤]. يقول الراوي: "وكان في البلدة عجوز تسمى الدليلة المحتالة ولها بنت تسمى زينب النصابة"[٥]. ولعل ما يميز هذا الانتماء إلى الشخصيات الاجتماعية قوة النص الذي يشير إلى وجود دليلة المحتالة،

---

[١]) يراجع:خزعل الماجدي–متون سومر الكتاب الأول التاريخ الميثولوجيا اللاهوت الطقوس،الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ط١، ١٩٩٨م، ص٢٢٤، وما بعدها.

[٢]) ألف ليلة وليلة،مقابلة ومصححة على النسخة المطبوعة بمطبعة بولاق الأميريةسنة١٢٨٠هـ، التزام سعيد علي الخصوصي صاحب المطبعة والمكتبة السعدية بجوار الأزهر الشريف بمصر، المجلد الثالث، ص٢١٢.

[٣]) نفسه.

[٤]) سيمولوجية الشخصيات الروائية، ص٢٩.

[٥]) ألف ليلة وليلة، المجلد الثالث، ص٢١٢.

أو (دالة المحتالة) كما يسميها المسعودي، فقد جاء على ذكرها في معرض حديثه عن حوادث سنة ٢٨٢هـ، أيام الخليفة المعتضد حين كان يتحدث عن بعض أخبار الشطار المحتالين في بغداد[١].وإن كانت شخصيةزينب النصابةتنقلت من الشخصية الاستذكارية "والتي تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكةمن التداعيات والتذكير بأجزاء ملفوظية ذات أحجام متفاوتة إنها علامات تنشط ذاكرة القارئ"[٢] فيما جاء من ذكر مغامرات أمها دليلة المحتالة مع أحمد الدنف وحسن شومان وبقية شخصيات الحكاية، إلى أن تحولت إلى شخصية اجتماعية في مغامراتها مع أحمد الدنف، ومن بعده علي الزيبق.

ويبقى التساؤل: هل خلت حكاية علي الزيبق في الليالي من المرأة البطل؟ أم أنها احتوت على شخصيات نسائية تمثل مقومات البطل في الحكاية؟.

ولعل الإجابة عن هذا التساؤل تتمثل في شخصيتي بنت السقطي، وقمر بنت اليهودي، اللتين ساعدتا علي الزيبق في صراعه مع دليلة المحتالة[٣]، فيما يعد أقرب إلى نموذج العامل المساعد حسب تصنيف جريماس؛ وإن كان البحث يرى في هاتين الشخصيتين، حسب مسار التحول السردي، نواة للمرأة البطل كما ستتمثل في السيرة، والرواية، ولهذا يمكن عدهما من فئة الشخصيات المرجعية الاجتماعية. وعلى الرغم من اختفاء شخصيتي قمر بنت اليهودي، وبنت السقطي من الرواية، إلا أن الروائي استبدل بهما شخصيتين أخريين؛ استلهم إحداهما، وهي فاطمة زوج حسن راس الغول وأم علي الزيبق، من السيرة، وهي من فئة الشخصيات المرجعية الاجتماعية، وإن كانت قد تخلت عن هويتها زوجًا لحسن راس الغول زعيم الشطار، وانحدرت في سلم الطبقات الاجتماعية إلى وظيفة طباخة في قصر سنقر الكلبي مقدم درك مصر، وقاتل زوجها، إلا أنها استردت مكانتها الاجتماعية قرب نهاية الرواية لتصبح المحفز والقوة الأعمق

[١]) محمد رجب النجار– حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الشركة الدولية للطباعة، ٢٠٠٣م، ص٦٤، وما بعدها.

[٢]) سيمولوجيا الشخصيات الروائية، ص٣٦.

[٣]) يراجع: حكايات الشطار والعيارين، ٢٧٢، وما بعدها.

أثرًا في نفس البطل، علي الزيبق، وهي تشكل مسارًا تحوليًّا في الرواية، من حيث مبدأ الرواية (زوج حسن راس الغول زعيم الشطار) مرورًا بمسار السرد في الرواية؛ حيث أصبحت (طباخة في قصر سنقر الكلبي) وانتهاء باستعادة وظيفتها الاجتماعية الأولى؛ وهي، من هذا المنظور، تعد الشخصية النسائية الوحيدة في الرواية التي مرت بهذه التطورات في شخصيتها.

أما الشخصية الأخرى، فقد تولدت من قريحة الروائي، وهي شخصية زبيدة الشخصية المحورية، ابنة سالم صديق حسن راس الغول والد علي الزيبق، والتي تعد، بحق، نموذجًا للمرأة البطل في رواية أسطورة علي الزيبق؛ وهي تتماهى مع النموذج الثالث من نماذج المرأة البطل كما ورد عند نبيلة إبراهيم، فزبيدة لا تمثل البطل، بصورته التقليدية، في اعتماده على مهارته القتالية في قيادة الجيوش ودحر الأعداء، وإنصاف أهل المظالم، وإنما ترجع إلى قوة العزيمة والإرادة الصلبة، فهي القوة الدافعة وراء الحدث، وهي "صاحبة الكلمة الصائبة عندما يختلف القوم، وهي قادرة على أن تستحث الهمم كلما أصابه الوهن"[١].

وقد ظلت شخصية زبيدة على سمت المرأة البطل من البدأ حتى المنتهى، ولم تمر بتقلبات الشخصية الاجتماعية التي مرت بها فاطمة أم علي الزيبق. أما شخصية دليلة المحتالة فلم تتبدل، في مسار شخصيتها، فقد بدأت في الحكاية بالشخصية الاجتماعية (المحتالة) ولم تراوح هذا المسار في الرواية، وإن كانت قد اكتست في نهايتها ببعض السمات الأسطورية، وإن ظلت ضمن فئة الشخصية المرجعية. وقد اختفت شخصية زينب النصابة بنت دليلة المحتالة في الحكاية، التي كانت تتسم بطابع الواقعية الاجتماعية، لتظهر شخصية الراهبة هانا ابنة دليلة، في هيئة شخصية عابرة تفتقر إلى التأثير العميق في الحدث، في تهميش واضح للدور الحيوي الذي كانت تقوم به زينب النصابةفي الحكاية؛مما جعلها تقع في فئة الشخصيات الإشاريةالعابرة الرواية.

[١]) البطولات العربية والذاكرة التاريخية، ص٢٩.

والجدول التالي يوضح الشخصيات من حيث التنوع والظهور والاختفاء في مسار الحدث:

اسم الشخصية	نوع الشخصية	النص السردي
دليلة المحتالة	مرجعية/ اجتماعية	الحكاية
	مرجعية/ اجتماعية أسطورية	الرواية
زبيدة	مرجعية/ اجتماعية	الرواية
زينب النصابة	استذكارية ثم مرجعية/ اجتماعية	الحكاية
فاطمة	مرجعية/ اجتماعية	الرواية
الراهبة هانا	إشارية/ عابرة	الرواية
بنت السقطي	مرجعية/ اجتماعية	الحكاية
قمر بنت اليهودي	مرجعية/ اجتماعية	الحكاية

دال الشخصيات في الحكاية والرواية:

إن الشخصية من منظور السيميائيات الدلالية، تشكل علامة لسانية (مورفيم) لا يتحقق وجودها إلا في سياق لا قبلي، وتتكون من دال ومدلول، فهي "بياض دلالي لا تحيل إلا على نفسها، فهي تحتاج إلى بناء تقوم بإنجازه الذات المستهلكة للنص زمن القراءة، ويظهر هذا المورفيم الفارغ من خلال دال لا متواصل"[1]. ومن خلال هذا الفهم تتأطر الشخصية عبر اختيار اسم معين لها، ويشكل إحدى الركائز الأساس، التي تنقل الشخصية من مستوى الفراغ الدلالي إلى مستوى التحديد الدلالي، الذي يميز شخصية بعينها عن باقي شخصيات النص السردي عبر اختيار الراوي/السارد لمستوى صوتي ما؛ ليسهم في تحديد ماهية الشخصية على هذا المستوى. على حين يختلف المستوى

[1]) سيمولوجية الشخصيات الروائية، ص٨.

الدلالي بمستوى مقروئية المتلقي "فهي تركيب لعالم وصورة لمكونات ذلك التركيب"[١]. فالأسماء إشارات سيميائية دالة على تحقق الشخصيات؛ بحيث تسهم في تعميق وجودها داخل النص السردي، وتعتمد على قدرة الراوي/السارد وموهبته في اختيار هذه الدوال/الأسماء، والتي يمكن أن تكون "بمثابة دال من حيث أنها تتخذ أسماء أو صفات تلخص هويتها"[٢] أو يمكن أن تكون كنيات، أو إشارات، أو مرجعيات تتشكل حسب مقصدية،أو اعتباطية الراوي/السارد،وتحقق للشخصيةوجودها واحتماليتها، "وأخيرا فهو ربما استعاض عن تلك الوسائل جميعها باستعمال الضمائر النحوية المختلفة وتوظيفها للدلالة على الشخصية في الرواية"[٣]بحيث يسهم اختلاف المورفيمات في اختيار دلالة معينة منتقاة من عدد لا نهائي من الدلالات الممكنة، كما سيأتي.

دليلة المحتالة:

المرأة البطل/ المضاد، والشخصية الأولى، التي لم يتغير اسمها من الحكاية إلى الرواية، وتحمل اسما مركبا يحمل سمات الهوية والوظيفة، فدليلة اسم مشتق من "دل: أدل عليه وتدلل: انبسط، والاسم الدالة، وهو من الإدلال ، والدالة على من لك عنده منزلة، ودل المرأة ودلالها: تدللها على زوجها ويقال هي تدل عليه أي تجترئ عليه ويقال ما دلك أي ما جرأك على والمدلل الذي يتجنى في غير موضع تجن والدليل ما يستدل به والدليل علمه بالدلالة ورسوخه بها"[٤].

ودليلة اسم علم مؤنث عبري، معناه المعشوقة، المدللة، المرشدة، وقد اشتهرت به فتاة يهودية أغرت شمشون الجبار وقادته إلى نهايته المحتومة، فقد كانت دليلة امرأة تملك السحر الشخصي، والقدرة العقلية، وقوة العزيمة، وهدوء الأعصاب، وتسخرها

---

[١]) محمد سالم محمد الأمين الطلبة– مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر "دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد" ط مؤسسة الانتشار العربي، ط١، ٢٠٠٨م، ص١٢٤.

[٢]) بنية النص السردي من منظور النقد الحديث، ص٥١.

[٣]) بنية الشكل الروائي، ص٢٤٧.

[٤]) لسان العرب، ج٥، مادة دلل.

جميعا لبلوغ هدف أوحد؛ وهو المال.

ولعل وصف هذه الشخصية،اليهودية، يتماهى مع وصف شخصية دليلة المحتالة في الحكاية/ الرواية، فهي الدليلة المحتالة/ العليمة بالاحتيال، التي تملك من الذكاء، وسعة الحيلة، والمكر ما استطاعت به أن تدخل في معارك طويلة شرسة ذات طبيعة خاصة مع قرنائها من الرجال، من أمثال؛ أحمد الدنف، وحسن شومان، وعلي الزيبق، بل وتتفوق عليهم في أحايين كثيرة؛ فهي النموذج الأوضح للبطل المضاد، الذي يحمل سمات البطل نفسه بطريقة معكوسة، ولعل الدلالات التي يشير إليها الاسم، في أصله العبري، تدل على السمات التي تتسم بها هذه الشخصية/الدليلة المحتالة، من خداع شيطاني، وفقدان لأي وازع ديني، أو أخلاقي.

زبيدة:

يقال: زبد اللبن وزبده يزبده زبدا: أطعمه الزبد. وأزبد القوم: كثر زبدهم وإذا أخذ الرجل صفو الشيء قيل: تزبده، وقالوا في موضع الشدة: اختلط الخاثر بالزباد أي اختلط الخير بالشر والجيد بالرديء والصالح بالطالح. والزباد: نبت سهلي يأكله الناس وهو طيب. وقال أبو زيد: الزباد من الأحرار. وزبيدة: لقب امرأة قيل لها زبيدة لنعمة في بدنها.[1] ومن هذه المعاني المختلفة لاسم زبيدة، من الصلاح إلى طيب المأكل إلى الحرية، نخلص إلى أن الروائي قصد إلى انعكاس الاسم/ الدال على شخصية زبيدة، المرأة البطل، كما تبدت في الرواية؛ فثبات معاني الاسم يشي بثبات صفات الشخصية التي ظلت ممثلة لروح البطولة من مبتدأ الرواية إلى منتهاها، فما اعتراها، الوهن أو الضعف في أحلك المواقف، وإنما ظلت على ثباتها ورسوخها وروحها القوية التي تبثها في نفس البطل ومجموع شخصيات الرواية.

زينب النصابة:

اسم زينب من زنب: زنابة العقرب وزنابها: كلتاهما إبرتها التي تلدغ بها.

[1]) نفسه، الجزء السابع، مادة زبد.

وزنبة وزينب: كلتاهما امرأة، أبو عمرو: الأرنب القصير السمين. ابن الأعرابي: الزينب شجر حسن المنظر، طيب الرائحة، وبه سميت المرأة. وواحد الزينب للشجر زينبة[1].

ولعل هذا التراوح بين معاني اسم زينب، من زنب العقرب إلى الشجر حسن المنظر طيب الرائحة، يشي بتراوح الأفعال التي صدرت عن الشخصية في الليالي؛ فعلى حين بدت في أول الحكاية معينة لأمها في مناصفها مع أحمد الدنف وحسن شومان، إلا أنها اتخذت مسارًا مغايرًا في نهاية الحكاية لترضى بالزواج من علي الزيبق بعدما رأت من سعيه الحثيث للحصول على مهرها الذي حددته أمها.

ويجوز القول بأن اختيار الراوي/المؤلف المجهول لهذين الاسمين(دليلةوزينب) في الليالي، لم يأت، على الأرجح، وليد الصدفة؛ وإنما كان مقصودا إليهما قصدًا لتعبرا بصورة جلية عن غاية الأفعال التي هدفت إليها كل شخصية منهما، فهي "بنية يقوم النص بتشييدها أكثر مما هي معمار مفروض من خارج النص"[2].

فاطمة:

فاطمة من الفطم، فطم العود فطما قطعه. وفطم الصبي يفطمه فطما فهو فطيم: فصله عن الرضاع، والأنثى فطيم وفطيمة. التهذيب: وتسمى المرأة فاطمة وفطام وفطيمة. وفي الحديث: أن النبي صلى الله عليه وسلم أعطى عليًّا حلة سيراء وقال شقها خمرا بين الفواطم؛ فقال القتيبي: إحداهن سيدة النساء فاطمة بنت سيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم، وعليها، زوج علي.[3]

ومن هذه المعاني نستشف أن فاطمة تعني القطع والانبتات والحسم، وربما كان هذا ما أراده الروائي عندما جعل فاطمة أم علي الزيبق، كما جاء اسمها في السيرة، تقطع كل صلة لها بعالم الشطارة بعد مقتل زوجها؛ وإن كانت تراجعت عن هذا المنحى

[1]) نفسه، ج٧، مادة زنب.

[2]) سيمولوجيا الشخصيات الروائية، ص٥١.

[3]) نفسه، الجزء الحادي عشر، مادةفطم.

قرب نهاية الرواية، لتعود وتنضم إلى صفوف أبطال الشطار والعيارين بجانب ابنها علي الزيبق وزبيدة، مما يدل على تذبذب وضعف في الشخصية الروائية لا يدل عليه معنى الاسم، مما يسبب اختلافًا بين مدلول الشخصية ودالها.

قمر بنت اليهودي، وبنت السقطي:

وقمر تعني الوجه المستدير فائق الجمال والوضوح، كما هو شائع، وهذا بالفعل ما تتسم به شخصية قمر في الليالي؛ حيث رأت حجة الإسلام قاطعة فاعتنقته وقتلت أباها اليهودي، وسلمت بدلتها إلى علي الزيبق مهرًا ليتزوج من زينب النصابة، وأظهرته على أعدائه، وكانت خير معين له.

أما بنت السقطي فلم يرد ذكر اسمها في الليالي، ولا اسم أبيها، وإنما ذكرت بدلالة اجتماعية على مهنة أبيها؛ السقطي هو بائع سقط المتاع أو الثياب العتيقة، وهذا يدل على تواضع المكانة الاجتماعية مقارنة ببقية شخصيات الحكاية، ولا يتناسب أيضا مع نديتها لبقية الشخصيات النسائية في الحكاية.

ومن هذا المسرد، نجد أن أسماء شخصيات المرأة/البطل/المضاد في الحكاية والرواية توهم بواقعية الحكاية/الرواية عن طريق صفتي التعيين والتسمية؛ فعبرت الأسماء عن رؤية وموقف أيديولوجي للشخصية على امتداد مسار السرد.

مدلول الشخصية:

يعتمد تحقق مدلول الشخصية داخل النص السردي على عنصري الوصف والسرد، والذي يتكون من شبكة من الوحدات السردية/الجمل المتناثرة في النص، أو "تصريحاتها، وأقوالها، وسلوكها"[1]. في إشارة واضحة إلى الدور الحيوي الذي يلعبه المتلقي في عملية الإبداع، حيث يقع عليه دور الكشف عن أبعاد الشخصية، التي تتطلب قراءة دقيقة متفحصة؛ وتبعا لهذا الفهم فإن الشخصية، عند هامون "تنتج من خلال عملية بناء عقلي يقوم بتركيبها القارئ انطلاقا من مجموعة دوال قائمة في

[1]) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص٥١.

النص، يتم تحديدها من خلال معطيات هي، المعلومات الصريحة، والاستنتاجات، والأحكام القيمية"[1]. وكما تعددت مقرؤية المتلقي للنص السردي، تعددت في المقابل تقنيات الحكي التي يلجأ إليها مبدعو النص السردي؛ فمنهم من يرسم الشخصية بأدق تفاصيلها، ومنهم من يحجب عن الشخصية كل وصف مظهري[2]. وكذلك تختلف زاوية التبئير، فمن المبدعين من يقدم الشخصية على لسان الراوي/السارد، أو يوكل ذلك إلى شخصيات أخرى،أو عن طريق الشخصية ذاتها. ومن أجل هذه الإشكالات جميعا اقترح فيليب هامون أن تتم دراسة تقديم الشخصية عبر مقياسين أساسين، وهما: المقياس الكمي؛ وفيه يهتم الباحث بكمية المعلومات المتواترة المعطاة عن الشخصية. والمقياس النوعي؛ وفيه ينظر إلى مصدر المعلومات حول الشخصية، ومَن الذي يقدمها في النص السردي.

وباقتراح هامون لهذين المقياسين يتجنب الباحثون "الدخول في متاهات الفصل والتمييز على أساس غير دقيق مما يترتب عليه الالتباس والغموض الذي يلحق دراسة الشخصية كما في التحليلات النقدية، فالمقياس الكمي يمكننا من إدراك الأبعاد الدالة، والوضع الحقيقي الذي يتخذه هذا المكون الأساس ضمن البنية الروائية، كما يتيح لنا العمل بالمقياس النوعي التعريف على أشكال التقديم الذي تكون في أصل المعلومات التي تمدنا بها الرواية عن شخصية ما"[3]. وسوف يعتمد البحث على المقياس النوعي في إدراك طرق تقديم الشخصية عن طريق مصادر إخبارية ثلاثة:

١ – <u>التقديم المباشر، أو ما يخبرنا به الراوي/ السارد</u>:

تعد الأخبار التي ترد على لسان الراوي/ السارد من بين أهم مصادر العملية الإخبارية؛ على الرغم من تقلص مساحتها الإخبارية في الحكاية مقارنة ببقية عناصر

[1]) لطيف زيتون– معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، بيروت، ٢٠٠٢م، ص٣٥.

[2]) بنية الشكل الروائي، ص٢٢٣.

[3]) نفسه، ص٢٢٤.

الإخبار، إلا أنها تستعيد توازنها ثانية في الرواية، حيث تتسع مساحة الصفات المعطاة من قبل السارد على لسانه، والجداول التالية توضح مساحة الوصف/السرد عن طريق الراوي/السارد:

دليلة المحتالة:

المخبر	المدلول		النص السردي	صفحة
	الصفات	الأفعال		
الراوي	كان في البلدة عجوز تسمى الدليلة المحتالة	كانت الدليلة صاحبة حيل ومناصف وكانت تتحيل على الثعبان حتى تطلعه من وكره وكان إبليس يتعلم منها المكر	ألف ليلة وليلة	٢١٢
الراوي		فقامت فضربت لثاما ولبست لباس الفقراء من الصوفية ولبست لباسا نازلا لكعبها وجبة صوف وتحزمت بمنطقة عريضة وأخذت إبريقا. والقلب راكض في ميدان القبيح	ألف ليلة وليلة	٢١٣
الراوي		دليلة خلعت لباس الفتوة ولبست لباس النساء وربطت المحرمة في رقبتها	ألف ليلة وليلة	٢٣٥
السارد		ذيل فستان يجر أرضًا..... كبندول الساعة	رواية أسطورة علي الزيبق	٧
السارد	امرأة نحيلة أنفها رفيع وجهها حاد كالسيف		رواية أسطورة علي الزيبق	٤٢
السارد		قدمان تضربان بقوة سعيًا لمرأة سبقت طرف ثوبها الأسود يحف وراءها ذيله الأرض حفًا، يتموج بخيوط ذهبية يتمايل بميل خطواتها غرورًا	رواية أسطورة علي الزيبق	١١٥
السارد	يتجسم فوق نحافتها وطولها	ووقفت هي على أعقاب الباب ممشوقة الجسم غرورا بفستانها الأسود الشهير يتلألأ	رواية أسطورة علي الزيبق	٢٦٣، ٢٦٤

	المائل كحد السيف صنع لها قناعها بعناية لوجه كائنها المفضل أنثى العنكبوت التي صنعت لها بيتا كبيرا من زجاج داخل حجراتها في جبل الموت	..... تراقبها وهي تغزل بنيها، تنتظر فريستها حتى تقع في شباكها، والأمتع لدليلة مقاومة الفريسة في شباكها، وكلما قاومت تقيدت، حتى تيأس وتستسلم فتترك نفسها للمفترسة لتضع السم في أحشائها		
السارد		تتشكل دليلة سحرا أمام الرائين في أقاربهم الموتى	رواية أسطورة علي الزيبق	٢٩٤
السارد	اشرأبت بعنقها الطويل حماسة	أدارت عينيها لترى خروج الناس من كل أنحاء الغابة	رواية أسطورة علي الزيبق	٢٩٢
السارد		دليلة يحترق فستانها، يشتعل شعرها، يشتعل نصف وجهها تتمرغ بجسمها في الرمال	رواية أسطورة علي الزيبق	٣١١

إن تتبع مسار مدلول شخصية دليلة المحتالة فيما يخبر به الراوي يتجلى فيه إلباس الشخصية لباس الغموض والتخفي من خلال إغفال الراوي، سواء أكان هذا عن سابق تصميم وتصور أو بدون قصد، وصف المظاهر الجسدية للشخصية إغفالًا تامًا، وإن وردت بعض من هذه الصفات على لسان السارد من ذكره لنحافتها وطولها وثوبها الأسود الدائم ارتداؤها له، وكأنه أصبح جزءًا من هذه الصفات؛ إنما يدل على محاولة زرع الخوف في النفوس، فالنفس تخاف من المجهول، وتذرع المخيلة جيئة وذهابًا في تصور هذه الصفات التي تركت لخيال المتلقي الخصب يضفي عليها من الصفات الجسمانية ما شاء له الخيال.

ويقترب هذا التجاهل لذكر الصفات من مستوى الصورة السمعية لكي تشكل التجسد في ذهن المتلقي حسب مقرؤيته للنص السردي؛على حين استفاض الراوي/ السارد في ذكر الأفعال التي اقترفتها الشخصية من تزييها بزي الفتوة، في غالب الأوقات في الحكاية، إلى محاولة تفسير لملازمة ارتداء هذا الزي من قبل السارد في وصفها لفستانها دائم السواد؛ ويعد هذا التأكيد على الزي محاولة للإيهام بواقعية النص السردي، وخلق دلالة في علاقته بالشخصية، "فقراءة النص الوصفي هي تحديدًا قراءة النص في كليته"[1]، ومن ثم تتمثل الجودة في الوصف بمقدرة الروائي على الحكي حتى يكاد يشخصه للمتلقي "ولذلك قال بعض النقاد أبلغ الوصف ما قلب السمع بصرًا"[2]. ثم يأتي وصف السارد لتفضيل دليلة لأنثى العنكبوت بما عرف عنها من خيانة وغدر بالشريك، فأنثى العنكبوت ما إن تُحس أنها أصبحت حبلى بصغارها حتى تفتك بالشريك. ودليلة صاحبة حيل وخداع ومناصف تتفوق فيها على الشيطان، كما صورها الراوي؛ في حين عمد السارد إلى إضفاء صفة الأسطورية على مظهرها حين جعلها تتشكل سحرًا خالصًا أمام أعين الرائين من عامة الشعب.

وقد غلبت تقنية السرد على الوصف في مدلول شخصية الدليلة المحتالة؛ ويرجع ذلك إلى غلبة الأفعال على الصفات في تناول الشخصية من قبل الراوي/السارد.

زينب النصابة:

المخبر	المدلول		النص السردي	صفحة
	الصفات	الأفعال		
الراوي		وقفت على الباب مكشوفة الوجه	ألف ليلة وليلة	٢٢٥

[1]) عبد اللطيف محفوظ– وظيفة الوصف في الرواية، دار اليسر للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المملكة المغربية، ط٢، ١٩٨٩م، ص٤٩.

[2])محمد عزام–مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي،وزارة الثقافة، دمشق، ط١،دت،ص٥٥٢

الراوي	دخل عليها فوجدها درة ... ومهرة ...		ألف ليلة وليلة	٢٤٦

إن وصف زينب النصابة في الليالي يوحي بأنها لم تكن فقط صاحبة حيل وخداع، وإنما كانت تتميز بجرأة شديدة، على خلاف بنات عصرها؛ حيث وصفها الراوي بأنها كانت مكشوفة الوجه، وهذه حيلة واضحة لجذب أنظار الرجال من الشطار وانتباههم حتى تتم لها الخديعة. فلم تكن تعنيها نظرة مجتمع بغداد، في ذلك العصر، إليها؛ بقدر ما كان اهتمامها بأن تنفذ ما خططت له من فكر جهنمية تدل على سعة حيلة ودهاء تضاهي بها ما كانت تتمتع به أمها، دليلة المحتالة. وعلى الرغم من ذلك فإن الراوي احتفظ لها بنقاء الجسد وعذريته، ربما ليوحي بأن الدهاء لا يعد نقيصة في المرأة، التي تدل عذريتها على نقاء سريرتها، وشرفها المصان.

زبيدة:

المخبر	المدلول		النص السردي	صفحة
	الصفات	الأفعال		
السارد	تسللت شمس الصباح ملامسة سطح.....فرحا		رواية أسطورة علي الزيبق	٨٤
السارد		أمسكت زبيدة رغيف خبز شقته نصفين بحدة وهي تتذكر عدوهما الأول	رواية أسطورة علي الزيبق	٨٦
السارد	أخذت قطعة من الخبز بحجم فمها		رواية أسطورة علي الزيبق	٨٦
السارد		اقتربت إليه جلوسا ومدت يديها نحوه حنانا.... الكره على الحب	رواية أسطورة علي الزيبق	٩٢

السارد		لملمت عاطفة نفسها قبل أن تلملم جسدها قياما....فزادها بهاء	رواية أسطورة علي الزيبق	٩٥
السارد		التفتت دون إرادة فتاة فالتقت الأعين عين زبيدة الفرحة التي انقشعت فرحتها عند رؤيته	رواية أسطورة علي الزيبق	٢٠١
السارد		داخل غرفة زوريق ألقى اثنان زبيدة التي كانا يحملانها ..... لعدم البوح بما لا تعرفه	رواية أسطورة علي الزيبق	٢٣٥
السارد		نظرت إليه خلسة تتفحص وجهه حتى ارتخت ملامحها	رواية أسطورة علي الزيبق	٢٤٠
السارد		تصفيق حاد من المحتفلين ما كاد ينتهي.....من رجال الدنف المتنكرين	رواية أسطورة علي الزيبق	٢٧٩

يبدو أن اختفاء نموذج المرأة البطل في الحكاية، ثم ظهور فاطمة في السيرة، محققة لهذا النموذج من خلال مجموعة الصفات التي أسبغها عليها الراوي، قد أعطى انطباعًا بأن هذه الشخصية تمثل نموذج الأم الحامية أو المنقذة للبطل،ولكنها لا تحقق على الوجه الأمثل صورة البطل التقليدية المألوفة، ولذلك آثر السارد، فيما أظن، أن يهمش شخصية فاطمة في الرواية، مقابل ظهور شخصية جديدة على مسرح الحدث، وهي زبيدة؛ فيما يعد قطيعة ثقافية عن السيرة، ولعل ذلك، في تقدير البحث، يرجع إلى إرادة السارد في تمكين المرأة؛ فالأم المنقذة قد تبدو أعمالها البطولية وكأنها واجب تفرضه عليها طبيعة الأمومة التي تحتم عليها حماية أبنائها، ووقايتهم من الأخطار.

ولـذلك قـد يخلـط ظهـور شخصـية فاطمـة فـي السـيرة، بـين ملامـح الأم المنقـذة، ونمـوذج المـرأة البطـل؛ ممـا دعـا السـارد إلـى تحقيـق شخصـية زبيـدة فـي الروايـة، بهـذه الملامح ذات الطبيعة البطولية؛ لأن الرغبة العميقة والمتجذرة في مقاومة الفساد والظلم التـي تبـدت بهـا زبيـدة فـي الروايـة جـاءت بتـأثير مـن إرادتهـا الحـرة، فلـم ترغمهـا أي شخصية على ذلك، وليس بدافع الولاء للبطل أو بتأثير من عاطفة الحب تجاهه، وإنما تتحقق بفعل ذاتها المستقلة وإرادتها المطلقة.

فاطمة:

المخبر	المدلول		النص السردي	صفحة
	الصفات	الأفعال		
السارد		انـدفعت نحـو حضـنه غرقـا التـف بذراعـه حاملة الدرع حبا.....وضعفه لفراقها	روايـة أسـطورة علي الزيبق	١٣
السارد		ارتعش جسمها عند إطلاق اسم قاتل زوجها فتذبذبت هالة جسمها في هالة جسم ابنها	روايـة أسـطورة علي الزيبق	٢٧
السارد		قالتها فاطمة بجلد لتحجب عاطفة وحشة	روايـة أسـطورة علي الزيبق	١٣٤
السارد		توجست خيفة وعزمت على أن تطفئ هذه اللمعة ..... وهو صغير	روايـة أسـطورة علي الزيبق	١٣٥
السارد		أرادت أن تحتضـن ملامحـه ولكـن منعتهـا فاطمـة الأخـرى واضـعة الـداء فـي طعـام سنقر الكلبي	روايـة أسـطورة علي الزيبق	٢٥٥

تميزت شخصية فاطمة بندرة الصفات والأفعال فيما يخبر به الراوي فلم يذكر أيًّا من صفاتها الجسدية، كما لم يعمق السارد الحديث عن أفعالها المتحققة، والتي تدل على الفروسية والشجاعة، بل إنه رسم ملامح لشخصية تدل على الجبن والخنوع، إثر ما تعرضت له بعد مقتل زوجها حسن راس الغول على يد سنقر الكلبي وأتباعه بإيعاز

من دليلة. والسارد يقدم وصفا لأفعال مغايرة لتلك التي أثرت عن شخصية فاطمة في السيرة، سيرة علي الزيبق، ففاطمة في السيرة، كما رسمها القاص "لها قلوب الشجعان وفتنة الجان ولا تتزيا إلا بزي الفرسان، وكان زوجها يحبها لجمالها وشجاعتها"[1]. وربما تأثر راوي السيرة بصفات دليلة في حكاية الليالي؛ حيث كانت تتزيا على الدوام بزي الفتوة، ولا تبدله إلا إذا أرادت أن تلعب أحد مناصفها؛ فجعل فاطمة في السيرة لا تتزيا إلا بزي الفرسان، مقابل زي الفتوة الذي تتزيا به دليلة دائما. ولكن فاطمة، في الرواية، ركنت إلى الضعف والخذلان، ثم تحول موقفها على مقربة من نهاية الحدث، في الرواية، كما سيرد ذكره.

ومن الملاحظ أن الأخبار التي أتت على لسان الراوي/ السارد تتميز بقلتها على مستوى الصفات والأفعال المحققة لشخصية المرأة البطل/ المضاد في الحكاية/ الرواية؛ وهو ما قد يرجع إلى إتاحة الراوي/ السارد المجال لزيادة حضور الشخصية بذاتها، أو لتعميق الصلات بين الشخصيات. فالراوي/ السارد يفضل أن يتنحى جانبا في معظم الأحوال ليفسح للشخصيات مجال الحكي، وذلك يعود إلى ضعف سيطرة الراوي على الحكاية؛ نظرًا لتعدد رواتها، وحرص السارد على عدم هيمنة رؤية أحادية تعنى بفرض فكَره وآرائه على ما يبدر من شخصيات الرواية من أقوال وأفعال.

وفي هذا النوع من الإخبار يتجاهل الرواي/السارد تقديم الشخصية ليفسح المجال للمتلقي في تشكيل الشخصية عبر استنتاجه لصفاتها من خلال أقوالها؛ فهو، أي المبدع "ينحي نفسه جانبا ليتيح للشخصية أن تعبر عن نفسها وتكشف عن جوهرها، بأحاديثها وتصرفاتها الخاصة"[2]. ولذلك يسعى الراوي/السارد إلى الانفلات من تقديم المواصفات القبلية سابقة التجهيز، ويضع المتلقي في موضع المتأمل المحلل الذي يقع عليه عبء الاستنتاج الفعلي للشخصية؛ فالتقديم غير المباشر للشخصيات "لا يكلف

[1]) حكايات العيارين والشطار، ص٣٢٤.

[2]) محمد يوسف نجم،فن القصة، دارصادر ،بيروت، دارالشرق،عمان،ط١٩٩٦،١م،ص٧٨

المؤلف شيئا فهو يترك للقارئ أمر استخلاص النتائج والتعليق على الخصائص المرتبطة بالشخصية، وذلك سواء من خلال الأحداث التي تشارك فيها أو عبر الطريقة التي تنظر بها تلك الشخصية إلى الآخرين"[1].

وإذا كان الراوي/السارد يلجأ إلى تقنية الوصف، في الأغلب، ليقدم الشخصية عن طريق ما يخبر به عنها ؛ فإن طريقة تقديم الشخصية عن طريق ما تخبر به عن ذاتها، أو غيرها من الشخصيات الأخرى يعتمد، على الأرجح على تقنيتي السرد أو الحوار؛ لأن هاتين التقنيتين تعززان من مهمة المتلقي، وتجعلانه "مضطرا إلى ملاحقة تصرفاتها وأقوالها ليتمكن من تحديد بنائها وهذه الملاحقة تجبره على جمع ملامح الشخصية وصفاتها المتناثرة في النص الروائي"[2] بصورة تدريجية تسعى إلى إدراك عميق بمختلف جوانب الشخصية متمثلة في الصفات والوظائف، وذلك يتيح للنص السردي أن يبدو بصورة تتخطى الإيهام لتتشبث بالإقناع؛ فالشخصية لا يمكن أن تكون مقنعة إلا إذا كانت "متطورة وذات أبعاد تحددها، كالحوافز والدوافع التي تدفعها للقيام بعمل ما، وتتحدد أيضا بملامحها وتصرفاتها التي تزيدها عمقا ومتانة"[3]

٢- التقديم غير المباشر، أو ما تخبر به الشخصية عن ذاتها:

دليلة المحتالة

المدلول (الأقوال)	النص السردي	صفحة
فقالت لها وحياتك يا بنتي لألعبن في بغداد مناصف أقوى من مناصف أحمد الدنف وحسن شومان	ألف ليلة وليلة	٢١٣
فقالت لها أنا لعبت أربع مناصف على أربعة أشخاص ابن تاجر وامرأة شاويش وصباغ وحمار وجئت لك بجميع حوائجهم على حمار الحمار	ألف ليلة وليلة	٢١٨

[1]) بنية الشكل الروائي، ص٢٢٣.

[2]) سمر روحي الفيصل- بناء الشخصية الروائية،الموقف الأدبي،دمشق،ع٣٤٥،٢٠٠٠م، ص٦٧.

[3]) حسين القباني-فن القصة القصيرة،الدار المصريةللتأليف والترجمة،القاهرة،ط١٩٦٥،١م،ص٦٩.

قالت لها (ابنتها) أنا مثل سقط الفول عاص على الماء والنار	ألف ليلة وليلة	٢١٩
لعبتُ منصفًا فأخذت ابن شاه بندر التجار وأعريته ثم رحت رهنته على مصاغ بألف دينار فأخذتها من يهودي	ألف ليلة وليلة	٢٢٠
يا بنتي لعبت منصفا وأخذت منه هذا الألف دينار من زوجة الوالي وبعت الخمسة رجال لها الحمار واليهودي والصباغ والمزين وابن التاجر وجعلتهم مماليك	ألف ليلة وليلة	٢٢٢
فقالت أنا في جيرتك يا شومان	ألف ليلة وليلة	٢٢٦
أنا ما فعلت هذه بقصد الطمع في متاع الناس ولكن سمعت بمناصف أحمد الدنف التي لعبها في بغداد ومناصف حسن شومان فقلت أنا الأخرى أعمل مثلها وقد رددت حوائج الناس	ألف ليلة وليلة	٢٢٦
الليلة ستحددون مصيركم بأيديكم	رواية أسطورة علي الزيبق	٢٩٤
أأكثرت على رجال الموت ألا يقتلوا أهل المملكة المتبقين؟	رواية أسطورة علي الزيبق	٣١٠
أحتاجه في مملكتي الجديدة لعله يصبح منا نظرا لشجاعته (إشارة إلى علي الزيبق)	رواية أسطورة علي الزيبق	٣١٠

اعتمد الراوي، في الحكاية، بصورة مكثفة، على أقوال دليلة المحتالة، وحوارها مع بقية الشخصيات؛ وعلى الأرجح ابنتها زينب، لكي يبين مدى سعة الحيلة والدهاء اللذين تتمتع بهما دليلة. أما السارد، فالملاحظ أنه جعل دليلة شخصية صامتة في معظم الرواية، ولم يصدُر عنها إلا جمل قليلة قرابة النهاية، ولعل ذلك يرجع إلى الطبيعة الأسطورية التي حاول السارد أن يضفيها على دليلة، ومحاولة جعلها تقترب من مصاف الآلهة في نظر أتباعها،فالآلهة لا تتكلم، وإنما تشير، فتُنفَّذ رغباتها، وتأمر فتُطاع.

زينب النصابة:

المدلول (الأقوال)	النص السردي	صفحة
نحن معطلون في هذا البيت لا مقام لنا ولا حرمة وليس لنا من يسأل عنا	ألف ليلة وليلة	٢١٢
قومي اعملي لنا حيلا ومناصف لعل بذلك يشيع لنا صيت في بغداد فتكون لنا حاكمية أبينا	ألف ليلة وليلة	٢١٣
وحياة مقصوصي لآخذ لك ثياب الواحد وأربعين	ألف ليلة وليلة	٢٢٥

نلاحظ ندرة المعلومات المتواترة على لسان شخصية زينب النصابة، ولعل ذلك يرجع إلى أن دليلة المحتالة تمثل بؤرة الحدث أو الشخصية المحورية/ البطل الذي تدور حوله الأحداث في الحكاية.

زبيدة :

المدلول (الأقوال)	النص السردي	صفحة
عيناها سألتا من أين كل هذا الخير	رواية أسطورة علي الزيبق	٨٥
أبي لا يعلم بسري	رواية أسطورة علي الزيبق	٩٩
سيدي الدنف: أحببت أن أرسل إليك..... على كل هذا الخير	رواية أسطورة علي الزيبق	١٩٣

يبدو من شخصية زبيدة، كما تخبر عن نفسها، أنها شخصية تتمتع برجاحة العقل، والكتمان، وحب الخير، ومساعدة الفقراء والمساكين، وإعطاء ذوي الفضل حقوقهم، فقد أقرت بتفوق علي الزيبق في التخطيط عليها وعلى لملوم، فهو من وضع في أيديهما هذه الغنائم؛ وهذا ما أخبرت به سيدها أحمد الدنف.

فاطمة:

المدلول (الأقوال)	النص السردي	صفحة
الشر دائما هو الذي ينتصر	رواية أسطورة علي الزيبق	٢١٨

في المقولة الأولى تبدو فاطمة في موقف متخاذل يقر بديمومة انتصار الشر، ثم في المقولة الثانية، بعد أن ردت إلى صوابها، ورجعت إلى حالتها الأولى، حال الوقوف إلى جانب الحق والعدل والخير؛ طلبت المسامحة من الشطار، وعلى رأسهم ابنها علي الزيبق. وهذا يدل على التحول الدرامي الذي حدث لشخصية فاطمة في الرواية؛ فعلى عكس ثبات صفات الشخصية في السيرة، فإن الرواية تجعل من فاطمة شخصًا عاديًّا يتأرجح في أفعاله تبعا لمقتضيات الظروف القاهرة التي يتعرض لها، وهذا ما يخالف صفات المرأة البطل النموذج، كما ترويه السيرة.

٣- التقديم غير المباشر، أو ما تخبر به الشخصيات الأخرى:

يقع على عاتق الحوار المهمة الرئيسة في اكتناه حقيقة الشخصيات، فعلى حين كانت الغلبة للوصف/السرد في استكناه الشخصيات فيما يخبر به الراوي/السارد، فإن الحوار يقصد إلى تحديد ماهية الشخصية وجوهرها؛ وتنبثق أهميته من وظائفه الحيوية التي يؤديها في النص السردي، وأهمها على الإطلاق، استعراض الشخصية بما لها من خصوصية فردية أمام ناظري المتلقي؛ ولذلك يتيح الراوي السارد للشخصية أن تتحدث "دون تدخل منه، مما يزيد من التأثير الدرامي للمشاهد التي تتضمن حوارا،لأن القارئ أو المستمع يشعر أنه أمام أحداث حقيقية"[١]. ولذا فإن الراوي/السارد يبدو، في الغالب، وكأنه عنصر خارجي لا يمت للشخصية بصلة، ومن هنا تبرز مستويات الحوار المتباينة تبعا لتباين الشخصيات، من حيث البيئة، والأيديولوجيا، والثقافة؛ فالحوار تقنية يلجأ إليها المبدع لكي يحول مسار السرد، فيعتمد على المشاهد الحوارية بين الشخصيات، والتي تتمثل في ذهن المتلقي، وتُبنى عليها استنتاجاته ذات الطبيعة شديدة الخصوصية باتجاه الشخصية[٢].

---

[١])طه وادي:دراسات في نقدالرواية،الهيئةالمصريةالعامةللكتاب،القاهرة،ط١٩٨٩،٣م،ص٤٣

[٢]) فن القصة، ص١١٩.

وقد اعتمدت الحكاية والرواية على هذا النوع من الإخبار بصورة مكثفة، ويعتمد التصنيف على حوار الشخصية وعلاقتها بالشخصيات الأخرى، والتي تتعرض لكافة التحولات التي تطرأ على مستوى الحوار، وتتحدد هذه العلاقة بالمقياس الكمي الذي اعتمد عليه هامون، ولا يُقصَد البحث عن المساحة التي تحتلها الشخصية في الفضاء الطباعي، بقدر البحث عن الكمية التي يتواتر بها الحوار الحادث بين شخصية المرأة البطل/المضاد، وبقية الشخصيات المصاحبة في الحكاية/ الرواية؛ فمن الملاحظ أن شخصية فاطمة وزبيدة، وشخصية دليلة المحتالة في الرواية كانت تسيطر على مجموع الأقوال التي ودت على لسان البطل علي الزيبق، ثم من بعده، بدرجة أقل، أحمد الدنف؛ فالشخصيات كانت تتشكل أمام المتلقي من خلال زاوية تبئير ثنائية في معظم المتن الروائي بصفة خاصة، مما يوحي بالأهمية القصوى لهاتين الشخصيتين؛ فمن البدهي أن من يستحوذ على تفكير البطل إما أن يكون شخصية المرأة/ البطل (زبيدة– فاطمة) أو شخصية المرأة البطل المضاد (دليلة) كما سيتضح من الجداول التالية:

دليلة المحتالة:

مدلول الشخصية	القائل	النص السردي	صفحة
قومي اعملي لنا حيلا ومناصف	زينب النصابة	ألف ليلة وليلة	٢١٣
فيا أمي ما بقيت تقدري أن تشقي البلد	زينب النصابة	ألف ليلة وليلة	٢١٨
هذه ما هي أمي هذه عجوز نصابة ..... أبا الحملات	الفتى ابن التاجر خاتون زوج حسن شر الطريق	ألف ليلة وليلة	٢١٩
هذه عجوز نصابة	الصباغ	ألف ليلة وليلة	٢١٩
ما بقيت تقدري تمشي في البلد	زينب النصابة	ألف ليلة وليلة	٢٢٠
ما هي أمي وإنما هي نصابة...حماري	الحمَّار	ألف ليلة وليلة	٢٢١
إن هذه عجوز نصابة نصبت علينا	الصباغ	ألف ليلة وليلة	٢٢٢

	اليهودي ابن التاجر		
العجوز الدلالة التي فصلتهم عنها	زوج الوالي	ألف ليلة وليلة	٢٢٢
اعرفها بعيون زرق	الحمار	ألف ليلة وليلة	٢٢٣
قال إنها ما عملت هذه الملاعب طمعا في حوائج الناس ولكن لبيان شطارتها وشطارة بنتها لأجل أن ترتب لها راتب زوجها	أحمد الدنف حكاية عن حسن شومان	ألف ليلة وليلة	٢٢٦
ما أنت إلا حيالة محتالة	الخليفة	ألف ليلة وليلة	٢٢٧
سنقر إذا قتل سيظهر بعده سنقر آخر، بل ألف سنقر. سنقر ما هو إلا أداة في يد المحتالة دليلة تحرك كل الولاة في الممالك الاثنى عشر دليلة عششت في أذن السلطان ذاته توسوس فيها ما تشاء تضع هذا على كرسيه وتخلع ذلك كل الولاة يهابونها	علي الزيبق	رواية أسطورة علي الزيبق	١٠٦
قبيحة السيرة والخطى تتعب من حولها أينما حلت دليلة أرسلت بقدومها فهب الجميع للخدمة	جليلة (رئيسة المطبخ في قصر سنقر الكلبي)	رواية أسطورة علي الزيبق	٢٢٧
الليلة وضعت دليلة الجميع في جراب واحد ستتخلص منا جميعا بعضنا بأيدي بعض وستقضي أيضا على أهم قوة كانت تخافها الدنف ورجاله يجب أن نوقف ذلك	علي الزيبق	رواية أسطورة علي الزيبق	٢٥٩
رجال جبل الموت صناعة دليلة	علي الزيبق	رواية أسطورة علي الزيبق	٢٧٢

أمنا دليلة أذكى من أن تكون هنا أيها الغبي	الراهبة هانا	رواية أسطورة علي الزيبق	٢٨٥
ماذا تنتظرون أمامكم الساحرة الشريرة	علي الزيبق	رواية أسطورة علي الزيبق	٢٩٧

ومن استقراء تواتر صفات الشخصية في الحكاية، نستطيع القول بأن الراوي كان يعمد إلى تكرار صفة الاحتيال والنصب، التي وردت في أقوال شخصيات الحكاية المختلفة (المساعدون) لتؤكد وتبرز هذه الصفة فيها، فكأنما خلت الشخصية من الصفات البشرية المألوفة، وتعالقت وتكثفت في صفة وحيدة، هي الحيلة والدهاء.

ولعل وصف الحمار بصفة وحيدة أخرى هي عيونها الزرقاء، يرجع إلى أن العرب في الجاهلية كانوا يقرنون العين الزرقاء بالشؤم والقبح والمرض، وقد ورد عن مزرد يرثي عمر بن الخطاب حين قتله أبو لؤلؤة المجوسي، وكانت عيناه زرقاوان:

وما كنت أخشى أن تكون وفاته بكفي سبنتي أزرق العين مطرق

ويعلق أحمد شاكر على هذا البيت: "والعرب تعد كل أزرق العين لئيما يتشاءمون به"[١]، فالعرب تتشاءم بالزرقة، كما في قول الشاعر:

لقد زرقت عينيك يا ابن مكعبر ألا كل عليس من اللؤم أزرق[٢]

فالعرب لا تعد زرقة العين من صفات الجمال، وإنما هي صفة ذم وعيب، وهم من مدحوا سواد العين وذموا زرقتها، بل إن زرقة العين تعد صفة مذمومة، ليس فقط في الإنسان، ولكن في الحيوان أيضا[٣]، وترسخت هذه الكراهية للعيون الزرقاء؛لأنها كانت اللون الغالب للعيون عند الروم، وهم أعداء العرب،فزادت هذه الكراهية أضعافا

[١]) محمد ابن سلام الجمحي– طبقات فحول الشعراء، تحقيق أحمد شاكر، السفر الأول، مطبعة المدني، دت، ص١٣٣،هامش٤.

[٢]) أبو حيان الأندلسي– البحر المحيط، تحقيق عادل أحمد عبد الموجود وآخرين، ط دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط١،١٩٩٣م، ج٧، ص٣٢٨.

[٣]) راجع: محمود شكري الألوسي البغدادي–بلوغ الآرب في معرفة أحوال العرب، تحقيق محمد بهجة الأثري ج٣، ص٣٤٨، حيث يقول الألوسي في عيوب الخيل: "المغرب:وهو الذي تبيض أشفار عينيه مع زرقتها"

لأصحاب العيون الزرقاء؛ ومن هنا فليس بمستغرب أن يصف الحمَّار عيون دليلة بالزرقة،ربما ليجسد كل معاني البغض والنفور لما تتصف به دليلةمن الحيلة والخداع.

ولعل إغفال السارد، في الرواية، عيون دليلة الزرقاء إنما جاء من تغير مقاييس الجمال عند العرب نتيجة لسيطرة الفكر الغربي على العقلية العربية، فأصبحت العيون الزرقاء سمة من سمات الجمال في المرأة. ولكن الملمح الأبرز في الرواية جاء من أن معظم الأقوال التي ورد فيها اسم دليلة كانت على لسان علي الزيبق بطل الرواية، وفي هذا تأكيد، لا يدع للشك مجالا، أن دليلة في الرواية تعد، بحق، نموذجًا للمرأة البطل/ المضاد؛ فعلى الرغم من ضآلة المساحة التي تظهر فيها على مسرح الحدث/الرواية؛ إلا أنها كانت العقل المدبر وراء الأحداث، فالكل يأتمر بأمرها، والكل يخشاها، ويسعى لنيل رضاها، فهي الشخصية المحورية المحركة للحدث في الرواية،ومن هنا جاء اهتمام البطل/علي الزيبق الفائق بها، فلا يكفي قتل سنقر الكلبي، وإنما لابد من القضاء على رأس الشر والفساد دليلة المحتالة.

زينب النصابة:

المدلول	القائل	صفحة الليالي
صبية مليحة	علي كتف الجمل (أحد الشطار)	٢٢٥
ما أحسن شكلك	علي الزيبق	٢٣١
هذه زينب بنت الدليلة المحتالة بوابة خان الخليفة فهل وقعت في شبكتها يا علي	حسن شومان	٢٣٣
أما قلت لك إن بغداد فيها نساء تلعب على الرجال	أحمد الدنف لعلي الزيبق	٢٣٣
من يجيء لها ببدلة قمر بنت عذرة اليهودي وباقي حوائجها	زريق السماك	٢٤٠

لقد اتفقت معظم الشخصيات على أن زينب كانت تنفرد بصفتين متقابلتين، هما صفتا الحسن، والجرأة مع سعة الحيلة، وهذا ما اتضح من اتفاق أقوال علي كتف الجمل، وعلي الزيبق في وصفها بالملاحة والشكل الحسن، وما جاء على لسان أحمد الدنف، وهو يخاطب علي الزيبق من أن بغداد فيها نساء تتفوق على الرجال في سعة الحيلة والدهاء، وتتضح هذه الصفة من إصرار زينب على أن يأتي لها علي الزيبق، وكان قد تقدم لخطبتها من خالها زريق السماك، ببدلة قمر بنت اليهودي، لمعرفتها المسبقة باستحالة تحقيق هذا المطلب، مما يعني أنها كانت تحاول أن تعجم عود علي الزيبق، وتتحقق من قدراته في الشطارة لترى إن كان كفءً لها.

زبيدة

المدلول	القائل	الرواية
وجد الدنف ماء وجهها تموج بحدة	أحمد الدنف	٨٧
اقترب منها الدنف بهالته الدافئة لعلها تلامس هالتها الغاضبة وبهدوء قال لعلك تكونين أغرقته ظلما (علي الزيبق)	أحمد الدنف	٨٨
علي من سيقوم بالمهمة يا زبيدة أنا أحضره لذلك وأنت ستساعديني في ذلك	أحمد الدنف	٩١
أعلم جيدا أن عندك من الشجاعة ما ليس فيّ، فأنت تساعدين أخطر رجل يريده سنقر الكلبي.	علي الزيبق	٩٣
لن أقول لك في كل مرة أن تلثمي وجهك سينفضح أمرنا سأجدك في يوم ملقاة أمامي قتيلة	لملوم	١٢٠
علي الزيبق يشعر باهتزاز جسم زبيدة فوق كتفيه لدقات قلبها السريعة المتخبطة في خوفها عليه.	علي الزيبق	٢٤٦
أريدك أن تجنبي زبيدة العنيدة الليلة وتفعلي كل ما أقول لك	علي الزيبق	٢٦٠
فلتحسبي مرات إنقاذي لك قالها علي بصوت خافت يمازح بها زبيدة	علي الزيبق	٢٦٩

إن شخصية زبيدة في الرواية لم تمر بتحولات تذكر، سواء أكانت هذه التحولات سطحية أم عميقة، فهي منذ البداية تبدو شخصية صلبة قوية عنيفة في الحق، دائما ما تبدو حادة وتظهر انفعالاتها جلية على وجهها. وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على جرأتها وشجاعتها؛ فهي لا تخشى أحدًا حتى تستر ما بنفسها أمامه، وإنما تتصرف باندفاع البطل وسجيته، التي تخول لها أن تتبوأ موقع السيطرة على الحدث؛ فهي التي طلب منها أحمد الدنف تهيئة علي الزيبق ليواجه الصراع مع دليلة المحتالة، بعد أن ركن إلى الضعف والخنوع في ظل أمه فاطمة، وهي التي تخلت، قبل ذلك، عن عاطفتها تجاهه عندما ظنت به أنه انقلب ضد المقاومة، وأصبح الطبيب المفضل لسنقر الكلبي مقدم الدرك والحاكم الفعلي للبلاد، ثم هي من شأنها شأن البطل الذي تتحكم به عاطفته ولكنه لا يظهرها للعلن؛ فهي تتسم بالعناد الشديد الذي يجعلها تتجاهل هذه العاطفة وتركز بصورة مكثفة على الصراع مع قوى الشر والفساد، فهي النموذج المتحقق للمرأة البطل في الرواية، والتي تتمثل صفاته في القوة، والجرأة، والعناد، والسيطرة على مقاليد الأمور.

فاطمة:

المدلول	القائل	الرواية
تأكد عند الدنف ما زرعته أمه فاطمة فيه من خنوع	أحمد الدنف	٤٠
أم لحظة ما جذبتني أمي من يدي وأنا طفل وأوقفتني على أعتاب مطبخ سنقر الكلبي العظيم؟	علي الزيبق	٥٣
اختارت أمي أن تأخذني وترميني تحت جناحهم حتى ولو أصبحت خادمة بعد أن كانت زوجة فارس ترك بذرة أحب أن تنبت في أرض طيبة، ولكن هي أخذتها لترميها في أرض لم أعلم بعد عمر كم هي خبيثة	علي الزيبق	٥٤
اثنا عشر عاما تعلمني ما لا أعلم في علم الأعشاب اثنا عشر عاما تحضر لي نفسيتي لتضع في يدي الداء فأتحرك كالمسحور	علي الزيبق	٥٦

وأعالج ما حير الأطباء من داء سنقر الكلبي		
أمي كيف أتركها؟ أمي التي نظرت في حزن عينيها وأنا صغير فطبقت خوفها في قلبي وأصبحت أخاف لخوفها لا لخوفي لا أريد أن أعيد عليها هذا الحزن	علي الزيبق	٦٤
فاطمة المسكينة كفرت بكل ما آمنت به كل شجاعتها قتلتها ودفنتها بداخلها مع موت أبيك وصورت لك الأكاذيب حقائق وأخفت عنك أهم حقيقة، بأن جعلتك لا تعلم قاتل أبيك الحقيقي، بل جعلتك حارسا عليه من أمراضه تقيه منها ما استطعت	أحمد الدنف لعلي الزيبق	٦٧
كيف تحجر قلبها؟ كيف صنعت من ابنها طبيبا لقاتل زوجها؟ كيف وقد كان بمقدورها أن تنهي على شر الكلبي وظلمه وتنتقم لقاتل زوجها حبيبها من أنجبت منه وحيدها	علي الزيبق	٦٨
يجب أن تستعيد أمك فاطمة زوجة حسن، وليس هذه المرأة التي يئست وتاهت ولم تؤمن بما كانت تؤمن به في الماضي وبعودة أمك تستعيد معها ما أخذ جبرا وظلما	أحمد الدنف	٧٠
فاطمة صدمت في أشجع ما رأت عينها، فما بال أي رجل آخر يفعل ما فعله حسن راس الغول فأصابها اليأس والخنوع	أحمد الدنف	٨٩
ولعلي أنا أنتظر أن تعود إلي فاطمة أمي	علي الزيبق	١٩٦
يا من كنت زوجة أشجع رجل مشى على هذه الأرض	زبيدة	٢٥٤
السيدة فاطمة من قبل كانت سببا في إنقاذ الزيبق السيدة فاطمة هي السبب في وجود الزيبق الذي يتحاكى عنه الجميع	علي الزيبق	٢٥٤
أنت ابن أمك بجبنها وليس ابن أبيك بشجاعته	أحمد الدنف	٢٧٢
لماذا تشارك الخادمة طابخة الطعام مع الزيبق؟ وما علاقتها به	كبير جماعة الذعر	٣٠٥

إن أغلب التحولات الكبرى التي حدثت في الرواية، تعود إلى شخصية فاطمة، فهي من كانت شخصية خانعة ذليلة ضعيفة، بعدما رأته من مقتل زوجها على يد

سنقر الكلبي ورجاله، ومحاولتها النأي بابنها علي الزيبق عن هذا المحيط، حتى عملت طباخة في قصر سنقر الكلبي أحد أعوان دليلة المقربين، إلى أن جاءت نقطة التحول في شخصيتها، بعد أن عرفت أن ابنها علي هو نفسه الزيبق البطل المغوار الذي يتحدث عنه الجميع؛ فكان أن حاولت استعادة السيطرة على مجريات حياتها مرة أخرى، وأن تأخذ دورها في هذا الصراع الدائر بين الشطار وبين دليلة المحتالة، ولذلك فإن التحول الذي مرت به ليس تحولا جذريا في الشخصية، بقدر ما هو رجوع إلى الصفات الأصيلة التي كانت تتحلى بها قبل وقوع المأساة. ويعود السبب الأكبر في حدوث هذه التحولات إلى ابنها علي الزيبق، الذي كان يحثها، من طرف خفي، منذ أن تحول إلى البطل المعروف إلى أن تتحلى بصفات البطولة التي كانت لها سابقا، وهذا ما كان له أكبر الأثر في عودتها إلى سيرتها الأولى.

إن الوقوف على شخصية المرأة البطل/ المضاد في الحكاية والرواية يشير إلى أن هذه الشخصية لا تعد شخصية مؤنسنة بالأساس، وإنما هي أقرب إلى الشخصية الاعتبارية، ففي الحكاية مثلت دليلة المحتالة وزينب النصابة، بمجموع صفاتهما ووظائفهما نموذج المرأة البطل/المضاد القادرة على نزال وقهر الرجال من العيارين والشطار، بل والتفوق عليهم، وإن اختفى نموذج المرأة البطل في الحكاية، فقد ظهر هذا النموذج واضحا في الرواية مع شخصيتي زبيدة وفاطمة، ففي حين احتفظت الشخصية الأولى (زبيدة) بطاقة مواصفات ومقومات المرأة البطل من بداية الحدث في الرواية وحتى الختام، فإن شخصية فاطمة هي الشخصية المحورية التي عانت من تحولين عظيمين؛ أحدهما حينما تحولت إلى شخصية الطباخة، والآخر عندما استعادت هويتها الحقيقية، المرأة البطل زوج حسن راس الغول. وقد استعان هامون بعدد من الإجراءات التي تحدد الشخصية الرئيسة في العمل السردي، وهي كالتالي:

١- مواصفة خلافية: تكون الشخصية من خلالها سندا لمجموعة من المواصفات التي تملكها الشخصيات الأخرى أو تملكها بدرجة أقل.

٢- توزيع خلافي: يتعلق الأمر هنا بطريقة في التشديد على الجانب الكمي.

٣- استقلالية خلافية: هناك شخصيات لا تدخل إلى الخشبة النصية إلا مرفوقة بشخصية أو شخصيات أخرى.

٤- وظيفة خلافية: يتم في هذه الحالة تحديد الشخصية بشكل ما، انطلاقا من متن محدد بشكل لاحق، ومن الضروري وجود مرجعية لمجموع السرد وللمجموع المنظم للمحمولات الوظيفية التي كانت سندا لها والمثمنة من طرف ثقافة العصر[١].

والجدول التالي يوضح مسار تحول الشخصية حسب مواصفاتها ووظائفها في الحكاية والرواية:

الشخصية	مواصفات اختلافية	استقلالية خلافية	وظيفة اختلافية	النص السردي
دليلة المحتالة(١)	بارعة في الاحتيال والمكر والدهاء	أبرع من كل الشطار بمن فيهم أحمد الدنف وعلي الزيبق	المرأة البطل/ المضاد	ألف ليلة وليلة
دليلة المحتالة(٢)	تسيطر على الممالك الاثني عشر وعلى رأس السلطان	العقل المدبر ورأس الشر الذي يتميز بصفات أقرب إلى الصفات الأسطورية	المرأة البطل/ المضاد	رواية أسطورة علي الزيبق
زبيدة	جرأة وشجاعة وثبات وسعة حيلة		المرأة البطل	رواية أسطورة علي الزيبق
فاطمة	تخاذل وضعف ثم استعادة صفات البطولة	معرفة واسعة بالأعشاب وطرق إحداث المرض وشفائه	معيق، ثم رجوع إلى نموذج المرأة البطل	رواية أسطورة علي الزيبق

[١]) سيمولوجيا الشخصيات الروائية، ص ٧٠- ٧٣، وينظر: اقتباس رقم٨٩.

زينـــــــب النصابة	شخصـــية مركبـــة تتمتع بصفات خيرة وأخرة شريرة	تمتـــاز بالجمـــال الملفـــت وحســـن استغلاله	مساعد المرأة البطـــــل/ المضاد	ألف ليلة وليلة

نتائج البحث:

١- لم تتخذ شخصية المرأة البطل مسارًا محددًا بجنس أدبي بعينه، وإنما ظلت على هذا النموذج في البطولة في مسار تحولاتها من الحكاية متمثلة في ألف ليلة وليلة، إلى السيرة، سيرة علي الزيبق، ثم وصولًا إلى رواية أسطورة علي الزيبق.

٢- إن المقصود بالحكي لا يعني بالضرورة الشفاهي، ولا يعني المقصود بالمكتوب، على الضرورة، الكتابي، ولكن ما يقصد إليه هو تواتر المقياس الكمي لكل نوع؛ فالحكاية قد تكون مكتوبة، والرواية قد تكون مسموعة؛ وتأسيسا على ذلك، تعد حكاية ألف ليلة وليلة نصًا شفاهيًّا يتسم بصفات مكتوبة، في مقابل رواية أسطورة علي الزيبق التي تعد نصًا مكتوبًا يتسم بسمات شفاهية.

٣- نموذج المرأة البطل/المضاد يعد من الشخصيات المرجعية سواء أكانت اجتماعية مثل دليلة المحتالة في ألف ليلة وليلة، أو أسطورية كما في دليلة المحتالة، في رواية أسطورة علي الزيبق. أما نموذج المرأة/ البطل متمثلة في شخصيتي زبيدة وفاطمة، فهما تنتميان إلى الشخصية المرجعية الاجتماعية.

٤- شخصية المرأة البطل/ المضاد لا تعد شخصية مؤنسنة حسب تعبير هامون، حتى وإن احتفظت بجذورها التاريخية،كما في حالة دليلةأو دالة المحتالة، وإنما هي شخصية اعتبارية تنتج من مجموع نماذج المرأة البطل أو مجموع نماذج المرأة البطل/ المضاد.

مصادر البحث ومراجعه

المراجع العربية والمترجمة:

إبراهيم-عبد الله: موسوعةالسرد العربي،المؤسسةالعربية للدراسات والنشر،بيروت ط١،٢٠٠٥م

إبراهيم-نبيلة:أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دارنهضة مصر، القاهرة، دت

-البطولة العربيةوالذاكرةالتاريخية،المكتبةالأكاديمية،القاهرة، ط١،١٩٩٥م

– قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية،دار قباء، مصر، دت
إسحق إبراهيم– إبراهيم : السيرة الهلالية بين التاريخ والأسطورة: محاولة في التخيل المقارن، المأثورات الشعبية "الدوحة"، السنة الخامسة، العدد٢٠، ١٩٩٠م
الألوسي البغدادي– محمود شكري: بلوغ الآرب في معرفة أحوال العرب، الجزء الثالث، تحقيق محمد بهجة الأثري
أمين– أحمد : فجر الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٧٥م
الأندلسي– أبو حيان: البحر المحيط، تحقيق عادل أحمد عبد الموجود وآخرين، الجزء السابع، ط دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط١٩٩٣م
أونج– والتر.ج:الشفاهية والكتابية،ترجمة حسن البنا عز الدين،مراجعة محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير ١٩٩٤م
باختين:الخطاب الروائي،ترجمةمحمدبرادة،دارالفكرللدراسات والنشر،القاهرة١٩٨٧م
بحـرواي– حسـن: بنيـة الشـكل الروائي(الفضـاء الـزمن الشخصـية)،المركز الثقـافي العربـي، بيروت، الدار البيضاء، ط١٩٩٠،١م
بدر–عبد المحسن طه:تطور الروايةالعربية المعاصرة في مصر،دار المعارف،مصر،١٩٦٣م
برادة– محمد:أسئلةالرواية أسئلة النقد،منشورات الرابطة،الدارالبيضاء،ط١٩٩٦،١م
بنكراد– سعيد: شخصيات النص السردي البناء الثقافي، منشورات جامعة المولى إسماعيل، مكناس، ط١، ١٩٩٤م
بوعزة–محمد:تحليل القص السردي تقنيات ومفاهيم،منشورات الاختلاف،الجزائر ط١،٢٠١٠م.
بواريد– عبد الحميد: الأدب الشعبي– دار المعارف، القاهرة، ط٣
بورايو– عبد الحميد: القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية) ط المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٦م
تودروف–تزفطان: مفاهيم سردية،ترجمةعبدالرحمن مزيان،دار الاختلاف،الجزائر،ط١ ٢٠٠٥
الجاحظ–أبو عثمان، عمرو بن بحر : البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، ط٧، بيروت، ١٩٩٨م

جريماس– أ.ج: السيميائيات السردية "المكاسب والمشارع" ترجمة سعيد بنكراد، طرائق تحليل السرد الأدبي،منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط١٩٩٢،١م
الجمحي–محمد بن سلام:طبقات فحول الشعراء،تحقيق أحمدشاكر،السفرالأول،مطبعة المدني،
الحجاجي–أحمدشمس الدين:مولدالبطل في السيرةالشعبية،دارالهلال،القاهرة١٩٩٦
خورشيد–فاروق: الرواية العربية عصر التجميع، دار الشروق، ط٣ ، ١٩٨٢م
زيتون– لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، بيروت، ٢٠٠٢م
الساعاتي– سامية حسن: الثقافة والشخصية (بحث في علم الاجتماع الثقافي)، دار النهضة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٨٣م
الصفدي–ركان:الفن القصصي في النثرالعربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، منشورات الهيئةالسوريةالعامةللكتاب بإشراف وزارةالثقافة،دمشق ٢٠٠١م
ضيف– شوقي: البطولة في الشعر العربي، ط دار المعارف، مصر، ١٩٨٢م
– العصر الجاهلي، دار المعارف، ط٧، مصر، ١٩٧٦م
ضيف الله–سيد إسماعيل:آليات السرد بين الشفاهية والكتابيةدراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل، سلسلة كتابات نقدية تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م
الطلبة–محمد سالم محمدالأمين:مستويات اللغةفي السرد العربي المعاصر"دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد"ط مؤسسة الانتشارالعربي، ط٢٠٠٨،١م
عاصي–جاسم:التجريب من خلال توظيف الموروث في النص،الأقلام،ع٤ ٢٠٠٠م
عباس– محمودجابر:رؤى الحداثة وآفاق التحولات في الخطاب الأدبي الأردني الحداثي،أمانة عمان، ٢٠٠٤م
عبد التواب–محمد سيد:سيرة علي الزيبق"تقديم ودراسة"،الهيئة المصريةالعامةللكتاب،٢٠١٦م
عبد الحكيم–شوقي:الحكايات الشعبية العربية، دار ابن خلدون، بيروت، ط١٩٨٠،١م
عبد الخالق– نادر أحمد: الرواية الجديدة،العلم والإيمان للنشر والتوزيع،٢٠٠٩م
العبيدي– علي أحمد محمد: الحكاية الشعبية الموصلية بين وحدة التجنيس وتعدد الأنماط، مجلة دراسات موصلية، العدد السادس والعشرون، آب ٢٠٠٩م
عزام–محمد:مصطلحات نقديةمن التراث الأدبي العربي،وزارة الثقافة، دمشق، ط١، دت

العفيفي– محمد أبو الفتوح: البطولة بين الشعر الغنائي والسيرة الشعبية– سيرة عنترة بن شداد نموذجًا، ط أثيراك، القاهرة، ط١، ٢٠١١م
فتحي– إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، دار شرقيات للنشر، ط١
الفيصل– سمر روحي:بناء الشخصيةالروائية،الموقف الأدبي، دمشق،ع٣٤٥ ٢٠٠٠م
القباني–حسين: فن القصةالقصيرة،الدارالمصريةللتأليف والترجمة،القاهرة، ط١٩٦٥،١م
لحميداني– حميد: بنية النص السردي "من منظور النقد الأدبي"، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٠م
لين– إدوارد وليم: المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم، تعريب علي طاهر نور، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٧٥م
الماجدي–خزعل:متون سومر الكتاب الأول التاريخ الميثولوجيا اللاهوت الطقوس،الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية،عمان، ط١،١٩٩٨م
ماكدونالد: دائرة المعارف الإسلامية (النسخة العربية)ج٤،دارالشعب،القاهرة، دت
مجموعةمن المؤلفين،إشراف محمدالقاضي:معجم السرديات،دارمحمد علي،تونس،ط١،٢٠١٠
مجهول: ألف ليلة وليلة، مقابلة ومصححة على النسخة المطبوعة بمطبعة بولاق الأميرية سنة ١٢٨٠هـ، التزام سعيد علي الخصوصي صاحب المطبعة والمكتبة السعدية بجوار الأزهر الشريف بمصر، المجلد الثالث.
محفوظ– عبد اللطيف: وظيفة الوصف في الرواية، دار اليسر للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المملكة المغربية، ط٢، ١٩٨٩م
مختار– عمر أحمد: معجم اللغة العربية المعاصرة، مج١، عالم الكتب، ٢٠٠٨م
مرتاض–عبد الملك:في نظرية الرواية،المجلس الوطني للثقافةوالفنون والآداب،الكويت، ١٩٨٨
المرزوقي– محمد: الأدب الشعبي، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٦٧م
المصري– حسن مجيب: الأسطورة بين العرب والفرس والأتراك دراسة مقارنة، ط مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩١م
ابن منظور– محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط٤، ٢٠٠٥م

المهدي– خالد: أسطورة علي الزيبق متاهة العنكبوت "رواية" ط الرواق للنشر والتوزيع– آروما بيكتشرز، ط الأولى، ٢٠١٧م
الموسوي–محسن جاسم:ألف ليلة وليلة في نظر الأدب الإنجليزي،الوقوع في دائرة السمر ١٧٠٤–١٩١٠،منشورات مركز الانتماءالقومي،بيروت،ط١٩٨٦،٢م
النابلسي– شاكر: النهايات المفتوحة (دراسة نقدية في فن أنطوان تشيكوف القصصي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٥م
النجار– محمد رجب: حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الشركة الدولية للطباعة، ٢٠٠٣م
–النثر العربي من الشفاهية إلى الكتابية، فنونه مدارسه وأعلامه، مكتبة دار العروبة، ط٢، الكويت، ٢٠٠٢م
ابن النديم:الفهرست لابن النديم، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، دت
نجم–محمد يوسف:فن القصة،دارصادر ،بيروت، دارالشرق،عمان، ط١٩٩٦،١م
النعيمي–فيصل غازي:العلامة والرواية–دراسة سيميائية–في ثلاثية أرض السواد لعبد الحمن منيف، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٠م
هامون– فيليب: سميولوجيا الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٣م
هلال– محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، ط نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع
وادي–طه:دراسات في نقد الرواية،الهيئةالمصريةالعامة للكتاب، القاهرة، ط٣، ١٩٨٩م
يعقوب–إميل:قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية ،دارالملايين،بيروت،ط١٩٨٧،١م
يونس–عبدالحميد:الأسطورةوالفن الشعبي،المركزالثقافي الجامعي،القاهرة١٩٨٠م
–الحكايةالشعبية،المصريةالعامةللتأليف والنشر،دارالكتاب العربي للطباعةوالنشر،القاهرة١٩٦٨
– دفاع عن الفولكلور،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢م

المراجع الأجنبية:

Barthes- Roland: Introduction lal' analyse structurale du 'recit, Ed. Du Seuil Paris, 1981, P.7.
Collins French- English Dictionary English translation of 'ROMAN' = novel
English Oxford Living Dictionaries – definition of Novel